ساعدت جامعة بغداد على نشر هذا الكتاب



(وهو الجزء الثاني من كتاب فن التقطيع الشعري والقافية)

تأليف

الدكتور صفاء خلوصي
الاستاذ بجامعة بغداد

مطبعة المعارف - بغداد

١٩٦٣



الاهداء

الى ولدي صميم ...

«صميم» اليك السفر يُهدى تيمناً
لعلك يوماً أصبح الشاعر الفردا
تصوغ به غرّ «القوافي» قصائداً
تذيق لهـاة المنشدين لها شهدا
فدونك إياه هـدية والد
وحقق له الآمال ؛ لا تخلف العهدا !

صفاء خلوصي



القافية وأهميتها فى الشعر

حدود القافية

القافية على رأى الخليل من آخر حرف فى البيت الى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذى قبل الساكن ، وهذا هو الرأى الصائب السائد ، وعلى هذا الأساس قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة .

وعلى رأى الاخفش ان القافية آخر كلمة فى البيت بدليل ان الانسان اذا طلب قوافى قصيدة ذكرت له الكلمة الاخيرة من كل بيت ولم يذكر له أكثر أو أقل من ذلك . ولكن الاخفش ليس على صواب لأنه حتى فى هذه الحال يضطر الانسان احياناً الى أن يذكر اكثر من كلمة كما فى « يشرق بى » المقفاة مع « الكذب » .

وليست القافية حرف الروى ، كما يرى بعضهم ، بل هى شىء مركبٌ من حروف وحركات تقرر جماع ما فى البيت من حلاوة موسيقية ولو كانت القافية هى حرف الروى لجاز للشاعر أن يجمع بين « ماثل » و « مثل » و « تمثال » و « مثال » و « تمثيل » و « متمثل » و « مثيل » وهو ما لا يجوز لاختلاف القافية مع اتفاق الروى .

وبالغ بعضهم فقال : القافيه هى البيت كله لأن لكل وزن قوافى معينة لا تخرج عنها . واستنتج آخرون ان القصيدة كلها قافية على سبيل المجاز .

وسميت القافية بهذا الإسم لأنها تقفو اثر كل بيت ، وهى بمعنى مقفوّة ، على اعتبار ان الشاعر يقفوها أى يتبعها ، وقد اعتاد الشعراء أن يشيروا اليها فى آخر الصدر من مطلع قصيدتهم ، وعلى ذلك لا نرى وجهاً لاعتراض ابن رشيق القيروانى[1] فى كتابه : « العمدة : فى محاسن الشعر وآدابه » على

---

(١) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني المتوفى سنة ٤٦٣ وقيل ٤٦٥ للهجرة .

قول من يقول : « إن القافية سميت قافية لأنها تقفو اخواتها » ، بقوله : « لو صح معنى القول الأخير لم يجز أن يسمى آخر البيت الأول قافية لأنه لم يقف شيئاً »[1] . وليس الأمر كذلك إذ أنه يقفو قافية الصدر ! ولنوضح حدود القافية بأمثلة من شعر شوقى ، فى قوله راثياً جدته « تمزار »[2] (من الوافر) :

تبعتِ محمداً من بعد عيسى لخيرك ، فى سنيك الأُوليات

تكون القافية : (يات) وهى جزء من كلمة .

وفى قوله فى « فوزى الغزى » (من الكامل)[3] :

بردى وراء ضفافه مستعبر والحور محلول الضفائر مُطرِقُ

تكون القافية (مطرقُ) وهى كلمة واحدة .

وفى قوله فى « أدهم باشا » (من الطويل)[4] :

مصاب بنى الدنيا عظيم (بأدهم) وأعظم منه حيرة الشعر فى فمى

تكون القافية : (فى فمى) وهى كلمتان[5] .

ولا يمكن للشعر العربى أن يكون شعراً بمعناه الحقيقى بمجرد الوزن ، فالوزن والقافية متكاملان لا يستقيم أحدهما بدون الآخر ، وهى تأتى الشاعر فى المطلع على السجية ثم يلتزمها فى سائر أبيات القصيدة .

---

(١) العمدة : (تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، ١٩٣٤) ، ج ١ ص ١٣١ (السطران الاخيران) .

(٢) الشوقيات : (القاهرة ، ١٩٥٠) ج ٣ ص ٣٩ .

(٣) نفسه : ص ١١١

(٤) نفسه : ص ١٤٠

(٥) وقد تكون القافية كلمة وبعض أخرى كما في : (وبارح ترب) فهي من الحاء الى واو الاشباع بعد الروي ، (راجع الارشاد الشافي وهو الحاشية الكبرى للسيد محمد الدمنهوري على متن الكافي في علمي العروض والقوافي لأبي العباس أحمد بن شعيب القنائي المتوفى سنة ٨٥٨ هـ ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٥٧ ، ص ١٣٠) .

أهمية القافية

ولما كان الشعر قد وجد فى الأصل للغناء أى للتلحين واللحن فيه نقرات موسيقية أو نغمات متكررة ، كان من الضرورى وجود مثل هذه النقرات فى الشعر وما هذه النقرات سوى القوافى المتكررة[1] فوجود القافية ضرورى لوجود شعر دقيق فى تكوينه الموسيقى . لذلك بوسعنا أن نعتبر الشعر العربى أدق اشعار الدنيا من حيث الروعة الموسيقية لما يلتزمه الشاعر من قواعد فى اجزاء القافية فضلاً عن تفاعيل البحر الذى ينظم فيه وهو ما لا تجده فى عروض كثير من اللغات الاخرى .

فالقافية مجموعة أصوات فى آخر الشطر أو البيت وهى كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها فى فترات منتظمة وبطبيعة الحال أقل عدد يمكن بل يجب تكرره من هذه المجموعة من الأصوات التى تكون القافية هو حرف « الروى » وبه تعرف القصيدة من عينية ورائية ودالية وسينية الخ ... ومعظم حروف الهجاء يجوز أن يأتى روياً ولكن ورودها على هذه الصورة يتباين من حيث الشيوع فأشيعها (الباء والدال والراء واللام والميم والنون) وتليها : (الهمزة ، والتاء والجيم والحاء ، والسين ، والعين ، والفاء ، والقاف ، والكاف والياء) وأقلها شيوعاً بطبيعة الحال هى (الضاد والطاء والهاء) أما النادرة فهى (الثاء والخاء والذال والزاء والشين والصاد والظاء والغين والواو) .

ومع أن حرف الدال ليس بكثير الشيوع كالعين والفاء فى اللغة ولكنه مع ذلك يرد بكثرة فى نهاية الكلمات ، أكثر من ذينك الحرفين ، وليست براعة الشاعر متوقفة على النظم بجميع حروف المعجم فامرؤ القيس مثلاً لم ينظم على الخاء ولا الطاء ولا الظاء ولا الشين ، ولا النابغة على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا البحترى على الثاء ولا الخاء ولا الغين . (راجع مقدمة لزوميات أبى العلاء ، طبعة محمود توفيق الكتبى ، القاهرة ، ١٣٣٣هـ ، ص ٢١) .

---

(١) معروف الرصافى : « الأدب الرفيع فى ميزان الشعر وقوافيه » (بغداد ، ١٩٥٦) ص ٨٩

(١) شروط التزام التاء روياً :

الأفضل ألا تكون تاء التأنيث ، أى أن تكون من بنية الكلمة ، إلا إذا سبقت بالف مد ، وبدون ذلك يرى الشعراء ضرورة التزام حرف آخر مع تاء التأنيث .

(٢) شروط التزام الكاف روياً :

إذا استعملت كاف الخطاب روياً رجح أن يسبقها حرف مد أو أن يلتزم ما قبلها وأما الكاف التى هى من بنية الكلمة فنادرة وقد تأتى مع كاف الخطاب فى القصيدة الواحدة .

(٣) شروط التزام الميم روياً :

الأفضل ألا تكون مؤلفة لضمير فإذا كانت كذلك وجب التزام حرف قبلها .

(٤) شروط التزام الهاء روياً :

أن تكون من بنية الكلمة أو أن يسبقها حرف مد وإلا التزم الحرف الذى قبلها ، فتكون الهاء فى هذه الحال وصلاً .

(٥) شروط التزام حرف المد روياً :

تستعمل الواو والألف الطويلة والمقصورة فى نحو : ينمو ، وبدا ، وجرى ، روياً اذا كانت جزءاً من بنية الكلمة والأفضل أن يلتزم حرف قبلها لئلا يحصل التباس بين حرف المد وحركة الروى .

القافية المقيدة والمطلقة :

القافية المقيدة هى التى يكون رويها ساكناً فيتحرر الشاعر بذلك من حركات الإعراب فى آخر القافية .

والقافية المطلقة هى التى يكون رويها متحركاً .

والنوع الاول على حلاوته احياناً وعلى ما فيه من حرية للشاعر قليل لا تكاد نسبته تجاوز عشر ما فى الأدب العربى ونسبته فى الشعر العباسى أكثر منها فى الشعر الجاهلى لشيوع الغناء أيام العباسيين ولأن القافية المقيدة أسهل تلحيناً من المطلقة . ونجد هذه القافية عادة فى « الرمل » أكثر من غيره لملاءمته للغناء أكثر من سواه من بحور الشعر . وقد ترد ايضاً بقلة فى : الرجز والسريع والمتقارب والطويل وتكاد لا توجد فى أى بحر عداها . والأكثر أن تسبق بحركة قصيرة ويندر أن تسبق بمد .

أما القافية المطلقة فقد يكون رويها محركاً بالضمة أو الفتحة أو الكسرة .

حركة أو حرف مد ما قبل الروى :

قد يكون الروى مسبوقاً بحركة أو بسكون فاذا كان الأخير وجب التزامه وفى هذه الحال لا تكون القافية مقيدة فينبغى تحريك الروى .

واذا سبق الروى بحرف مد وجب التزامه كذلك ولاسيما اذا كان الفاً أما اذا كان واواً أو ياءً امكن التناوب بينهما من قافية لأخرى ولا كذلك مع حرف الألف ، وإنما سوغت الحالة الاولى لوجود تشابه فى الطبيعة الصوتية بين مخرج الواو والياء .

ولا ضرورة لالتزام الحركة القصيرة لحرف ما قبل الروى إلا اذا كانت القافية مقيدة لئلا يعتريها عيب يعرف بسناد التوجيه [1] .

وتعرف القافية المحتوية على حرف مدّ قبل الروى بالقافية المردوفة وحرف المد نفسه بالردف .

ويلتزم الشعراء الألف التى تسبق الروى حتى وإن كان بينها وبين الروى

---

(١) أجاز الخليل الجمع بين الضمة والكسرة فقط لما بينهما من تقارب من حيث كونهما صوتاً ضيقاً وأباح الاخفش الجمع بين الحركات الثلاث في حين ان كراع رأى الجمع بين الفتحة والضمة ونحن على رأي الخليل لقيامه على أساس معقول في علم الاصوات .

حرف وتعرف الألف فى هذه الحال ، بألف التأسيس ، ولا كذلك الأمر مع الواو والياء ؛ ويفضل أن يكون الحرف الفاصل بين الروى والف التأسيس (ويعرف بالدخيل) مشكولاً بالكسر ، وعلى هذا جرت عادة الشعراء فى اغلب الأحوال .

وان أقصى ما وصل اليه التركيب الموسيقى الدقيق فى القافية العربية هو تكرار أربعة أحرف مع ثلاث حركات وهو ما نجده فى بعض لزوميات أبي العلاء ويستغرق النطق بها ثانية ونصف الثانية ، كما فى الابيات التالية :

اذا ما عراكم حادث فتحدثوا فان حديث القوم ينسى المصائبا
وحيدوا عن الاشياء خيفة غيّها فلم تجعل اللذات إلا نصائبا
وما زالت الايام وهى غوافل تسدد سهماً المنيـــة صائبا

وأعلى من هذا مرتبة فى شعره قوله وهو جد نادر من حيث تركيب القافية [1] :

راعتك دنياك من ريع الفؤاد وما راعتك فى العيش من حسن المراعاةِ
كأنما اليوم عبد طالب أمَـــةً من ليلة قد أجدّا فى المُساعاةِ

فقد التزم فى هذا المثال تسعة أشياء : ٥ احرف + ٤ حركات .

وكانت القافية فى القريض على الاكثر موحدة ولم يدخل عليها التنويع إلا فى العصر العباسى وذلك حين ظهرت الموشحات والمربعات والمخمسات والمسمطات الى جنب المزدوج والمشطر ؛ على ان هذه كانت على الأغلب فى الشعر الوجدانى وما نظم ليغنى . أما فى المديح والرثاء فقد التزم الشعراء القافية الواحدة فكأنما كان هناك ضربان من الشعر أحدهما عام تقليدى أو ما يسميه دارسو المذاهب الادبية (بالكلاسيكى) ويجب ألا يخرج عن العرف المألوف فى القوافى والآخر خاص أو ما يعرف (بالرومانتيكى).

---

(١) راجع الدكتور ابراهيم أنيس : « موسيقى الشعر » (القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٢) ص ٢٧٣ — ٢٧٥ وقد سها فى حساب عدد حركات المثال الأخير اهى تسع بدلا من ثمان .

ولا بأس أن يخرج على حدود المألوف لأنه نظم فى الدرجة الاولى لإرضاء رغبة شخصية وتطمين حاجة نفسية ليس غير . وسنرى فى الفصول القادمة من هذا الكتاب انواع القوافى القديمه التى تطورت والجديدة التى استحدثت ومدى ما لاقته من نجاح فى العصور العباسية وعصرنا الحديث الحاضر ، ولاسيما فى المهجر حيث تأثر الشعراء بالقوافى الاجنبية وكان لهم ملء الحرية فى ان ينظموا كما يشاؤون ويستحدثوا ما يعنّ لهم من جديد فى القوافى وطريف فى الاوزان .

* * *

للقافية إذن فى الشعر العربى أهمية خاصة . انها كالسجعة فى الجمل النثرية الموزونة ولا سيما ما نجده فى ضرب من النثر يعرف ، بالبند ، وهو فن عراقى أصيل . ولولا القافية لفقدنا جانبا من جمال الموسيقى الشعرية فهى عندى كضربات الناقوس المؤذنة بانتهاء معنى معين أو فكرة معينة على نحو ما نجده فى الشعر العربى الذى يعد فيه البيت وحدة مستقلة قائمة بذاتها يمكن الاستشهاد به دون سائر أجزاء القصيدة وهى بمثابة القفل الذى يقفل البيت الموزون بشكل يوحده مع القصيدة برمتها وانها من وسائل تسهيل الحفظ ، فالقصيدة الموحدة القافية أسهل حفظا من الشعر المرسل الذى نجد فيه قوافى متنوعة متعددة . وان رنين القافية عقب كل بيت يجعلك تشعر بأنك لا تزال تسير فى نفس النغم الموسيقى المنسق ، فاتساق القافية كاتساق الوزن يخلق شعوراً بوحدة الايقاع الموائمة لوحدة المعنى .

والظاهر أن المعانى صور ومشاهد ، وأن الايقاع هو الموسيقى التصويرية التى تواكبها وتتوج بين فترة وفترة بالقافية ، فهى وقفة موسيقية لابد منها ليرتاح فيها القارىء ويجد متعة فى تأملاته المتتابعة للصور البيانية التى يعرضها الشاعر عليه متعاقبة متسلسلة ، وان المرء لا يجد مثل هذه الراحة

أو المتعة فى الشعر المرسل فأنت فى قصيدة من هذا النوع كالمحتار وسط بيداء من المعانى أو فى متاهة من الصور الزينية التى لا تعرف مبدأها ولا منتهاها .

ولو تأملنا فى مسرحيات شكسبير المنظومة بأسلوب الشعر المرسل لوجدنا فيها بين حين وآخر أبياتا مزدوجة ذات قافية تشعرنا بحلاوة موسيقية مركزة لا نشعر بها ، بمثل هذا التركيز ، فى سائر الأبيات ، وهذا يدلنا على أن القافية لم توضع عبثا إنما وضعت كعلامة من علامات الترقيم الموسيقى فى الشعر ، وهى برتابتها الموسيقية أحيانا تضفى على القصيدة كلها عاملاً مؤثراً أشبه بقوة الاستهواء فى التنويم المغناطيسى . ولقد حدث ان الرصافى ألقى مرة قصيدة فى بيروت فكان المستمعون يسبقونه الى القافية قبل أن يصل اليها فيرددونها معه مما يدل على انفعالهم بسحر الاستهواء الشعرى الذى حفّز عقلهم الباطنى على استكناه القافية أو موضع التلاشى الموسيقى للبيت .

وتنحصر[١] أهميتها فى انها تحافظ على نغمة فى القصيدة وانتهاءة واحدة للأبيات .

أما أهمية القافية الجيدة فهى أنها تزيد على ما تقدم بضبط المعنى وتحديده تحديداً كاملاً ولشد البيت شداً وثيقاً بكيان القصيدة العام ولولاها لكانت محاولة مفككة[٢] .

وهى[٣] ضبط للإيقاع الموسيقى وتزيد القوة الموسيقيه فى التعبير . ويجب أن يتم اختيار الكلمة للقافية على أساس ترشيح المعنى لها . وهذا ما ذهب اليه الباحثون فى موضوع القافية فى العصر العباسى وهم أول من استعمل عبارة : « ترشيح المعنى للقافية » .

ولا يكفى مجرد الايقاع الموسيقى العام لتكوين القافية الجيدة ؛ ومعنى

---

(١) هذا الرأي للدكتور عبد الرزاق محى الدين وقد أوضحه لي شفهياً .
(٢) انتهى رأي الدكتور عبدالرزاق محي الدين .
(٣) وهذا الرأي للدكتور سليم النعيمي وقد أدلى به الى شفهياً كذلك .

ضبط الإيقاع الذى ذكرناه آنفاً أن البيت يؤدى الى وحدة موسيقية كاملة ، وبنفس الوقت فإن هذه الكلمة التى تعرف بالقافية تضبط المعنى وتكمل الايقاع وبوسعنا أن نفهم عملياً معنى ما نقول بمراجعة قصيدة : « الشاعر والسلطان الجائر » لايليا أبي ماضى ، وهى خير مثال لما يعرف بجمع البحور وملتقى الأوزان وتعدد القوافى ونجد مثالاً آخر لذلك فى الموشحات ولا سيما الأندلسية منها [1] .

وقد لاحظت من تجاربي الشخصية فى النظم أن القافية كثيراً ما توحى بالمعنى الجميل او انها تحور الفكرة الشعرية الى ما هو أجمل من الأصل ، وليست القافية حجر عثرة أمام الشاعر ، بل على العكس فهى التى تبعده عن الفوضى والضياع فى خضم المعانى الشعرية المتشعبة . ولكن الشاعر يجب أن يكون بارعاً فى اختيار قافيته براعته فى اختيار البحر للغرض الشعرى الذى يريد النظم فيه .

ودقة تركيب القافية -على ما سنرى فيما بعد بشكل تصويرى- هى التى اضفت على موسيقى الشعر العربى روعة يندر أن نجدها فى عروض اللغات الأجنبية . ولذلك أفرد الباحثون لها فصولاً خاصة بل وكتباً خاصة فكأن البحور الشعرية فى كفة والقافية فى كفة أخرى توازيها . وقد اهتم العرب بدراسة القافية أكثر من دراسة البحور ذاتها بدليل ظهور علم القافية قبل علم العروض مما يدل على أن الحاجة للأولى كانت أمسّ من الحاجة الى الثانية .

وليست كل قافية مما يلائم كل وزن فلقد اختصت بعض القوافى ببعض الأوزان أو ببعض الضروب دون بعض ، ولقد اقترحنا من هذه الناحية السماح باستعمال الضروب المتقاربة للبحر الواحد فى القصيدة الواحدة لتوسيع نطاق القافية من حيث الوزن شريطة ألا يسمح باستعمال أقل من بيتين

(١) انتهى رأي الدكتور سليم النعيمي .

متعاقبين للضرب الواحد، وأطلقنا على هذا اسم «مجمع الضروب»؛ بيد أن هذا يحتاج الى مدة طويلة ليصبح مألوفاً وينسج على منواله، واليك مثالاً مما نظمناه من هذا اللون فى قصيدة «إبنتى صدى»: -

لها دمية فى زى عبد مدالل يقعقع فى طبل صغير بمحجن!
ويخطو بايقاع وينظر يمنةً ويلحظ يسراه بلطف وينحنى
وقد صلمت اذناً له لوقوفه على غير ميعاد صريح ولا اذن!
وفى كل ركن لعبة قد تدحرجت وألوان أثواب تبعثرن فى ركن

فى حين أن الضرب فى البيت الأول والثانى على وزن «مفاعلن ن - ن -» أى أنه مقبوض فهو فى البيت الثالث والرابع على وزن «مفاعيلن ن - - -» أى انه صحيح ومع أن الفرق جزئى طفيف لا يكاد يتعدى حرفاً ساكنا فان الاذن تشعر بتغير فى الإيقاع الموسيقى للقافية. وعلى ذلك تشدد العرب فى الأمر وقالوا بضرورة التزام العلة فى العروض والضرب ومع اننا نؤيد الالتزام فى الشطر الاول فإننا لا نرى ضرورة ملحة للإلتزام فى الشطر الثانى الى هذا الحد ولاسيما إذا كان الضربان متقاربين كما فى «مفاعلن» و«مفاعيلن»، على اننا مع ذلك لا نذهب الى حد الدعوة لاستعمال الضرب «مفاعى» المحذوف الى جنب الضربين الآخرين لابتعاد الإيقاع الموسيقى بعض الشىء ولوجود الاعتماد فى هذه الحالة أى أن تفعيلة «مفاعى» يستحب أن تكون مسبوقة بتفعيلة «فعول» المقبوضة واستعمالها فى مثل هذه الحال شبه واجب.

هذا طريق من طرق تطوير العروض العربى بصورة عامة وعلم القافية بصورة خاصة فهو حل وسط بين التزمت الشديد فى مراعاة القافية وانعدامها بالمرة.

وصفوة القول ان عدم التزام القافية يبعد القصيدة بعض الشىء عن طبيعة الشعر ويقربها من النثر ويقلل من دقة الصناعة الموسيقية فيها. ولا ننسى أن

الكهان والسحرة قد فطنوا منذ أقدم الأزمنة الى ما للقافية من تأثير استهوائى سحرى فى نفوس السامعين فاستعملوها فى سجع عرف بسجع الكهان وهو ما نهى عنه الرسول (ص) وكان عبارة عن ألفاظ مسجوعة لا معنى لها فى أكثر الأحوال يرددها الكاهن أو الساحر على مسمع المريض أو الشخص المعالج فتحدث فيه تأثيرها ، فكيف يجوز إذن لأولئك الذين ينادون باسقاط القافية من حساب الشعر أن يحرموا القصيدة من عنصر سحرى استهوائى له تأثير حتى فى الألفاظ النثرية التى لا معنى لها ولابد أن يكون له من باب أولى تأثير مضاعف فى الشعر الرائع الموزون مبنى ومعنى !

وحلاوة قوافى الشاعر هى التى تمنح القصيدة كلها جمالاً خاصاً ومتى ما استطاع الشاعر أن يسيطر على القوافى سيطرة دقيقة تمكن من تملك ناحية النظم الاصيل دون منازع واكثر ضعف الشعر الحديث متات ـ فضلاً عن معانيه ـ عن ضعف السيطرة على القوافى بدقة واحكام .

ومع ان الضرب يتحكم فى القافية فانه ليس مرادفا لها فالقافية اعمق واعقد من ذلك فهى كما رأينا من آخر البيت الى أول ساكن مع حركة الحرف الذى قبله ، فهى فى الواقع ما يضمه ساكنان فى البيت وإنما اضاف العرب اليها حرفا متحركاً قبل الساكن الأول ليسهل النطق بالقافية كجزء منفصل عن البيت (لأن العرب لا تبدأ بساكن) لغرض البحث والشرح وتبيان الأجزاء المختلفة من حروف وحركات .

وليست القوافى كلها على مستوى واحد من حيث التقييد ففيها ما هو بسيط حقا وفيها كذلك ما هو معقد حقا ، والأخير هو الذى يتميز بدقة الجمال الموسيقى وعذوبته .

وبالرغم من اعجابنا بالقافية العربية وتفضيلها على القوافى فى كثير من اللغات الاخرى فاننا لا نرى مندوحة من انتقاد بعض النواقص التى لا نستسيغها فيها ولو ان علماء القافية القدامى قد اقروها وسار عليها الكثيرون

من مشاهير الشعراء قدامى ومحدثين ، فمن ذلك مثلاً جواز استعمال القافية المردوفة بالياء والواو على حد سواء فى القصيدة الواحدة ، من نحو التقفية بلفظتى «يريب» و «يشوب» فى بيتين متعاقبين ، وهو أمر لا يجيزه العروض الافرنجى مثلا .

ومع ذلك كله فان القافية العربية تبقى سيدة القوافى بين أمهات اللغات فى العالم . . . قديماً وحديثاً !

التمرين الاول

بين حدود القافية فى الابيات الآتية ثم عُد ورتبها حسب جمال موسيقاها بشكل تصاعدى :

١ ـ لن تموتى فكاهل الارض لايقـ وى على حمـل نعشك الجبار [١]

٢ ـ اذا خان عبدالسوء مولاه مُعتَقاً فما يفعل المولى الكريم المهذبُ ؟ [٢]

٣ ـ أبا الهول طال عليك العُصُرْ وبُلّغت فى الارض أقصى العُمر؟ [٣]

٤ ـ وساحرة العينين ما تُحسنُ السحرا
تواصـلنى سراً وتقطعنى جهرا [٤]

٥ ـ أديرا علىّ الراح لا تشربا قبلى
ولا تطلبا من عند قاتلتى ذحْلى [٥]

٦ ـ أحقٌّ انه أودى «يزيدُ» تأمل أيها النـاعى المشيدُ [٦]

٧ ـ تمشى الرياح به حسرى مولهةً حيرى تلوذ بأكناف الجلاميدِ [٧]

---

(١) هذا البيت لعمر أبي ريشة يخاطب فيه سوريا ، ولكنه في الحقيقة ترجمة حرفية لبيت من قصيدة للشاعر التركي محمد عاكف يخاطب فيها تركيا أيام الحكم العثماني ، واليك الاصل مع ترجمة تقريبة لها :

« اولمز بو وطن ، فرض محال اولسهده حق
جيكز كرهنك صرتي بوتابوني جسيمي »

الترجمة الحرفية : « لن يموت هذا الوطن ، ولنفرض فرض محال انه سيموت
فان كاهل الارض لايقوى على حمل هذا التابوت الجسيم ! »

(٢) لأحمد شوقي ، الشوقيات (الجزء الاول ، السياسة والتاريخ والاجتماع) ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ص ٥٩ من قصيدة (صدى الحرب) البيت الثاني من أسفل الصفحة .

(٣) نفسه ، ص ١٠٨ من قصيدة (أبو الهول) المطلع .

(٤) لمسلم بن الوليد الانصاري المتوفى سنة ٢٠٨ هـ (شرح ديوان صريع الغواني ، تحقيق الدكتور سامي الدهان ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٧) ص ٤٤ المطلع .

(٥) نفسه ، ص ٣٣ المطلع ، والذحل : طلب الدم .

(٦) نفسه ، مطلع قصيدة يرثي فيها يزيد بن مزيد الشيباني ، ص ١٤٧ .

(٧) ص ١٥٤ البيت ١٣

٨ - عجباً لطيفِ خيالكِ المتجانبِ ولقلبك المستعتب المتغاضبِ (٨)

٩ - خليلي لست أرى الحب نارا فلا تعذلاني خلعت العذارا (٩)

١٠- كتابٌ فتى أخي كلفٍ طروبِ الى خود منعمة لعوبِ (١٠)

١١- يا أيها المعمودُ قد شفك الصدودُ (١١)

١٢- طرق الخيالُ فهاج لي بَلبالا أهدى إليَّ صبابة وخبالا (١٢)

١٣- لم اصحُ من لذةٍ لا لا ولا طربِ
وكيف يصحو قرين اللهو واللعب (١٣)

١٤- يا ليلة نلت فيها اللهو والوطرا كرّي علينا وإلا فاطردي الذّكرا (١٤)

١٥- شغلي عن الدار أبكيها وأرثيها اذا خلت من حبيبٍ لي مغانيها (١٥)

١٦- نابه الوسادُ وامتنـــع الرقادُ (١٦)

١٧- فأقسمتُ أنسى الداعيات الى الصبا وقد فاجأتها العين والستر واقعُ
فغطّت بأيديها ثمار نحورها كأيدي الأسارى أثقلتها الجوامعُ (١٧)

---

(٨) ص ١٨٤

(٩) ص ١٨٩

(١٠) ص ١٩١ والخود : الشابة .

(١١) ص ١٩٤ والمعمود : الذي هده العشق .

(١٢) ص ٢٠٠ والبلبال : حرارة في الجوف ، والخبال : أذى الحب .

(١٣) ص ٢٠٩

(١٤) ص ٢١٣ والوطر : الحاجة ، والذكر : جمع ذكرى .

(١٥) ص ٢١٦ مطلع قصيدة يمدح فيها محمد بن هرون الامين ، يقول : « شغلي عن الدار » أي اشتغلت عن الدار « لا أبكيها ولا أرثيها » أي لا ابالي بها اذا كانت خالية من مغانيها .

(١٦) ص ٢٤٠ مطلع قصيدة يمدح فيها « محمد بن منصور » .

(١٧) ص ٢٧٣ والجوامع جمع جامعة وهو ما يقيد به يدا السجين أو الاسير .

المركز الصوتى (أو دقة الناقوس)

(أ) قال الرصافى (من الطويل):

تذكرت فى أوطانىَ الأهل والصحبا
فأرسلت دمعاً فاض وابله سكبا

وبتُ طريد النوم أختلس الكرى
بشاخص طرفٍ فى الدجى يرقبُ الشهبا

كشيبٍ كأن الدهر لم يلق غيره
عدوًا فآلى أن يهادنه حربا

يُقلّ كروباً بعضها فوق بعضها
اذا ما رمى كرباً رأى تحته كربا[1]

(ب) وقال أبو العتاهية (من الرجز المزدوج):

إن الفساد ضدُّه الصلاح	ورب جِدّ جرَّهُ المزاحُ
يغنيك عن كل قبيحٍ تركه	يرتهن الرأىَ الأصيلُ شكهُ
لكل شىء معدنٌ وجوهرُ	وأوسطٌ وأصغرٌ وأكبرُ
وكل شىء لاحقٌ بجوهرهْ	أصغره متصلٌ بأكبرهْ

(ج) وقال الدكتور ابراهيم ناجى فى قصيدة «العودة» (من الرمل):

هذه الكعبة كنا طائفيها	والمصلين صباحاً ومساءْ
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها	كيف بالله رجعنا غرباءْ؟

* * *

دار أحلامى وحبى لقيتنا	فى جمود مثلما تلقى الجديدْ
انكرتنا وهى كانت إن رأتنا	يضحك النور الينا من بعيدْ

---

(١) ديوان الرصافي (الطبعة الثالثة، ١٩٤٩) ص ٢٠٢

(د) وقال الزهاوى من قصيدة « بعد الف عام »[1] (وعروضها من الطويل):

كأنى من قبرى انبعثت وقد مضى
علىَّ من الأعوام فى جوفه الف
فالفيت ان الأرض قد حال وجهها
بصنع الألى كانوا عليها يعيشونا
وإن هناك البر قد ضاق عرضُه
بهم فبنوا فوق البحار المنازلا
ولكنما الشمس المنيرةُ لم تزل
تضىء نهاراً ثم تغرب فى الليــــل

تأمل فى أبيات الرصافى تجد أن الشاعر قد التزم فى آخر كل بيت حرفاً هو الباء والألف بعدها . وقد كرر هذا الصوت فى نهاية كل ضرب من الابيات التى تلى المطلع وبعبارة أخرى انه جعل فيها مركزاً صوتياً واحداً نسميه القافية يقف عندها المنشد برهة قبل أن يستأنف قراءة البيت الذى يليه . والقافية وزان « فاعلة » بمعنى « مفعولة » من نحو قولك عيشة راضية وتقصد بها مرضية فهى إذن مقفوة وسميت كذلك لأن الشاعر يقفوها فى القصيدة كلها كما سبق أن ذكرنا . وليس من شك فى أن القافية تزيد من موسيقى القصيدة رغم ما نحس فيها من رتابة فى بعض الاحيان .

إذن فالشاعر قد التزم بحراً واحداً هو الطويل كما نرى وقافية واحدة رويها الباء فهى قصيدة بائية ولا عبرة بالألف لأنها للاطلاق .

* * *

استعرض الآن القطعة الثانية تجد اختلافاً فى المراكز الصوتية للأبيات رغم انها من منظومة واحدة ثم انك تجد فى كل بيت مركزين صوتيين

---

(١) اللباب ص ٢٨٠ — ٢٨١

إذ يتفق روىُّ العروض والضرب وهو الحاء فى البيت الاول والهاء فى البيت الثانى وهكذا ، وهذا أمر شائع فى الرجز المزدوج ويكثر استعماله فى المنظومات العلمية من نحو الفية ابن مالك ، وفى القصص من نحو «كليلة ودمنة» لابان اللاحق ، «والصادح والباغم» لابن الهبارية .

واقرأ الابيات «جـ» تجد كل بيتين قد اتحدا فى مركز صوتى واحد مع مركز صوتى ثانوى لزيادة الإيقاع الموسيقى .

إقرأ الآن الابيات الاخيرة تجد انها موزونة إلا انك لا تجد فيها مركزاً صوتياً واحداً رغم انها من قصيدة واحدة ومن بحر واحد . ان هذا هو النوع الذى ابتدعه المحدثون وسموه بالشعر المرسل .

خلاصة البحث

١ ـ لكل قصيدة مركز صوتى يعرف (بالقافية) يلتزمه الشاعر فى أواخر الابيات .

٢ ـ يمتاز الرجز المزدوج بالتزام مركزين صوتيين وذلك فى صدر البيت وعجزه إلا ان المراكز الصوتية للأبيات تتبدل .

٣ ـ ويلتزم فريق من الشعراء مركزاً صوتياً موحداً فى كل بيتين وقد يؤلف الشطر الاول والثالث مركزاً صوتياً ثانوياً ضمن هذين البيتين .

٤ ـ ويلتزم بعض المحدثين من الشعراء بحراً واحداً ولكنهم حرروا القصيدة من المركز الصوتى الموحد وسموا شعرهم هذا بالشعر المرسل ، ولكن النظم عليه قليلٌ لا يزال فى بدايته وبوسعنا أن نسمى ذلك بالمركز الصوتى المستقل .

التمرين الثاني

اوضح المراكز الصوتية المزدوجة ، والموحدة فى كل بيتين ، والثانوية والمستقلة فى الابيات الآتية :

١ - قال مسلم بن الوليد :

ولا خير فى ود امرئ متكاره … عليك ولا فى صاحب لا توافقه

اذا المرء لم يبذل من الود مثلما … بذلت له فاعلم بأنى مفارقه [(١)]

٢ - قال ايليا أبو ماضى :

يا نفس لو كنت ترين الشؤون … كما يراها سائر النـــاس

لما رمانى بعضهم بالجنون … ولم أجد فى الناس من باس [(٢)]

٣ - قال معروف الرصافى :

الشعراء فى الزمان أربعه … فشاعر أفكاره مبتدعه

وشـــاعر أشعاره متبعه … وشـاعر أقواله منتزعه

وشـاعر فى الشعراء امعه [(٣)]

٤ - قال أحمد شوقى :

وهـــذه واقعة مستغربة … فى هوس الأفعى وخبث العقربة

رأيت أفعى من بنات النيل … معجبة بقـــدها الجميـــل [(٤)]

٥ - قال الزهاوى :

أسائلتى عن غاية الخالق اسكتى … فما لى على هذا السؤال جواب

إذا قلت حقاً خفت لوم مخاطبي … وإن لم أقل حقاً أخاف ضميرى

---

(١) ينسب هذان البيتان الى مسلم بن الوليد ، راجع ديوان صريع الغوانى ، ص ٣٣٠

(٢) « الخمائل » من قصيدة : « يا نفس » ص ٥٦

(٣) دروس فى تاريخ آداب اللغة العربية (مطبعة المعارف ، ١٩٦٠) ص ٧٩

(٤) الشوقيات (القاهرة ، ١٩٥١) ج ٤ ص ١٣٠ من ارجوزة « الافعى النيلية والعقربة الهندية » .

أرى الناس إلا من توفر عقله من (الناس) أعداء لـكل جديد

اذا كان فى بيت مريضاً عزيزه فـكان ذاك البيت كلهم مرضى

يقولون ان الملح يصلح فاسداً فما حيلة الإنسان ان فسد الملح

من الناس من إنْ غبت عنه فإنه عدوٌ وإن لاقيته فصديق[1]

٦ ـ قال المعرّى :

غدا الحق فى دار تحرّز أهلها وطفتُ بهم كالسارق المتلصّص

فقالوا ألا اذهب ما لمثلك عندنا مُقيل وحاذر من يقين مفصّص

ألم ترنا رحنا مع الطير بالهدى وأنت طريح ذو جناح مقصص[2] ؟

---

(١) من قصيدة « الشعر المرسل » ، ديوان الزهاوي ، ص ٣١ — ٣٢

(٢) اللزوميات ، ج ٢ ص ٥٧ والمفصص : المحلق بمينه .

« أجزاء القافية »

(١) حرف الروي

١ - قال العباس بن الأحنف (من الطويل) :

أيا نفسُ منْ نفسي اليه مشوقة ... ومن قدبري جسمي هواهُ وما شعرْ
ومن هو محجوبٌ كلفت بحبه ... صحيحٌ مريض المقلتين اذا نظرْ
ومثقلة الأرداف مهضومة الحشا ... لصورتها في الحسن فضلٌ على الصورْ (١)

٢ - وقال الشبيبي (من الكامل) :

في كل آونة خيال يسنحُ ... نمسي بذكركم الحميدِ ونصبحُ
يُبغى لقاؤكمُ ويُلغى غيرُهُ ... ويُطاع قولكمْ ، وتُعصى النصَّحُ
العاشقون على اختلافٍ إن جرى ... ذكرُ الهوى فمعرَّضٌ ومصرَّحُ
العيُّ ان ذُكر الحبيب بلاغةٌ ... وفصاحةُ العشاقِ ألاّ يُفصحوا (٢)

٣ - وقال أبو الأسود الدؤلي (من الوافر) :

وكيف بصاحبٍ إن أدن منه ... يزدني في مباعدتي ذراعا
وإن أمدد له في الوصل ذرعي ... يزدني فوق قيس الذرع باعا
أبت نفسي له إلا وصالاً ... وتأبى نفسه إلا انقطاعا
كلانا جاهدٌ ، أدنو وينأى ... كذلك ما استطعت وما استطاعا (٣)

---

(١) ديوان العباس بن الاحنف (تحقيق الدكتورة عاتكة الخزرجي) القاهرة ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٥٤ ص ١٤٩ .

(٢) ديوان الشبيبي ، (القاهرة ، ١٩٤٠) ص ١١٧ من قصيدة بعنوان : « بقاء الاصلح » .

(٣) ديوان أبي الاسود الدؤلي (تحقيق وشرح عبد الكريم الدجيلي) بغداد ، ١٩٥٤ ص ١٧١ — ١٧٢

٤ ـ وقال ايليا أبو ماضي (من الكامل) :

انى امرؤلا شيء يطرب روحهُ وبهزُّها كالزهر والألحان
اللحن من قمرية أو منشدٍ والزهر فى حقل وفى بستان
هذا يحرِّك بى دفين صبابتى ويهز ذاك مشاعرى وكيانى
يهوى الملاحة ناظرى صوراً ترى واحبها فى مسمعىَّ أغانى[١]

* * *

تأمل أبيات القسم الأول تجد ان الشاعر قد التزم فيها حرفاً واحداً صامتاً أى صحيحاً ، هو الراء فى الالفاظ (شعر ، نظر ، الصور) وقبلها حرفان متحركان لم يلتزمهما ولا التزم حركتيهما . ويعرف هذا الحرف الصامت المتكرر بـ (الروىّ) واذا أمعنت النظر فيه فى الالفاظ الثلاث وجدته ساكنا ويقال للقافية اذا كان رويها ساكنا (مقيَّدة) لأنها قد قيدت بالسكون .

إقرأ الآن أبيات الاقسام الاخرى تجد أن الشاعر قد التزم فيها أحرفاً صامتة متحركة هى الحاء والعين والنون على التوالى وكل من هذه الأحرف روىّ فى قطعته وكلها متحركة بحركة ممدودة كأنها الواو مع الحاء فى حين انها الألف صراحة مع العين لأن حرف الروىّ اذا كان محركاً بالفتحة مد الصوت فتتولد من جراء ذلك ألف وقد تكون الألف أصلية أوضمير مثنى أو زائدة للإطـــلاق (أى المد) كما هو الأمر هنا . ولا فرق بين الألف الطويلة والمقصورة فى القافية .

أما فى القسم الرابع فتجد الكسرة وكأنها ياء عند النطق ذلك لأن الوقف لا يكون على حركة قصيرة فيمد الصوت بالياء وبالضم للوقف ، ولكن الياء والواو لا تكتبان إلا اذا كانتا أصليتين .

وتعرف القافية عندما يكون رويها متحركاً بالقافية المطلقة . وتنسب

---

(١) الخمائل (بروكان ١٩٤٠) ص ٩٤

القصيدة عادة الى رويها فتسمى قصيدة رائية أو حائية أو عينية أو نونية اذا كان رويها راءً أو حاءً أو عيناً أو نوناً على التوالى كما نجد فى الأمثلة أعلاه .

خلاصة البحث

١ ـ الروى حرف صامت يلتزم فى آخر البيت . ويلتزم السكون فى حرف الروىّ اذا كان ساكناً ونعرف القافية إذ ذاك بالمقيدة كما يلتزم نوع الحركة من ضم وفتح وكسر اذا كان الروى متحركاً وتعرف القافية إذ ذاك (بالمطلقة) .

٢ ـ اذا كان الروى مفتوحاً التزمت الألف فى الابيات جميعا واذا كان مضموما أو مكسوراً مدت الحركة لتلفظ الضمة واواً والكسرة ياءاً ولا تكتبان إلا اذا كانتا ضميرين أو أصليتين .

٣ ـ تعرف القصيدة بروّيها فيقال رائية أو حائية أو عينية أو نونية وهكذا . . .

التمرين الثالث

بين الروىّ فى كل بيت من الأبيات الآتية وميّز بين القوافى المقيدة والمطلقة ونوع الحركة التى تلتزم معها :

١ ـ طيفَ الخيال حمدنا منك الماما داويتَ سقماً وقد هيجت أسقاما (١)

٢ ـ قد رأينا الايوان ايوان كسرى فرأينا كالطود طولاً وعرضا

أثر الرحـــل فى ثراه ندوباً نلن بعضاً منه وأعفين بعضا (٢)

٣ ـ كأن الكواكب منقضةً صوالج تقــذفنا بالأكرْ

---

(١) ديوان صريع الغواني ، ص ٦١

(٢) الشريف المرتضى ، راجع الدكتور عبدالرزاق محي الدين ، أدب المرتضى من سيرته وآثاره ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٥٧ ص ٢٤٣

واشرقتَ يا بدر ـ فعل الرقيب ـ   علينا ، لقد جئت إحدى الكُبر [1]

٤ ـ كن في التواضع كالمدا   مة حين تجلى في الكؤوس

مشت اتئاداً في الصدو   ر فحكموها في الرءوس [2]

٥ ـ أليلى وكل أصبح ابن ملوحٍ   ولبنى وما فينا سوى ابن ذريحِ

وفي كل حين يونس القوم آية   بشخص قتيل أو بشخص جريحِ [3]

٦ ـ لموت الفتى خير له من معيشةٍ   يكون بها عبئاً ثقيلاً على الناسِ

يعيش رخيّ العيش عشر من الورى   وتسعة أعشار الأنام مناكيدُ [4]

٧ ـ وبالصدق استقبل حديثك انه   أصح وأدنى للسداد وأمثلُ

وأجمل اذا ماكنت لابد مانعاً   فقد يمنع الشيء الفتى وهو يجملُ [5]

٨ ـ إقرئي الفنجان يا (ميّ) اقرئيه   فعسى أن تجدي حظّيَ فيه [6]

٩ ـ   جاري هواك ولا تبالي   وتبسّمي في كل حال

لا تغمري باليأس نفسك والسآمة والملال [7]

---

(١) ديوان الشبيبي ، (القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٠) من قصيدة « حديث القمر » ، ص ١٠٣

(٢) الشوقيات ، ج ٤ ص ١١٠ والبيتان مقطوعة بعنوان « المدامة » قالها الشاعر عن بعض شعراء الترك .

(٣) لزوم ما لا يلزم ، ج ١ ص ١٨٠ — ١٨٦

(٤) من قصيدة « الشعر المرسل » لجميل صدقي الزهاوي ، المطبعة العربية ، (القاهرة ١٩٢٤) ص ٣١

(٥) ديوان أبي الاسود الدؤلي (بغداد ، ١٩٥٤) ص ٢٠٠

(٦) الدكتور يوسف عز الدين : « في ضمير الزمن » ، ص ٥٨

(٧) حافظ جميل : « نبض الوجدان » ، (بغداد ١٩٥٧) ص ٢٣٤ من قصيدة « رائعة » .

« أجزاء القافية »

(٢) ما يلتزم مع الروي

١ – ما بعد الروى :

– ١ –

قال المعرى :

(أ) مالى بما بعد الردى مخبرَهْ قد أدمت الأنف هذى البُرَهْ (١)
الليل والإصباح والقيظ والا براد والمنزل والمقبره
كم رام سبر الأمر مَنْ قبلنا فنادت القدرةُ لن تسبرَهْ
فاجبرْ فقيراً بعطاءٍ لهُ إن كان فى طولكَ أن تجبرَهْ (٢)

قال الشبيبي :

(ب) أىُّ دمع يفيض من اى مقلهْ لوقوفى بين الفرات ودجلهْ
آهِ يا ما أدق نظرةَ فكرى يوم شاهدت موقفاً ما أجلّهْ !
آه ما اكثر الجداول تجرى فى ربوع نعيمُها ما اقلّهْ !
لست أبكى على فراقَ فرداً أنا أبكى على الجزيرة جملهْ (٣)

وقالت الخنساء :

(ج) ألا لا أرى فى الناس مثل معاويهْ
اذا طرقت إحدى الليالى بداهيهْ

---

(١) حلقة تجعل في انف البعير يقاد بها
(٢) اللزوميات ، (مصر ١٩١٥) ج ١ ص ٣٠١
(٣) ديوان الشبيبي ، ص ٥٣ من قصيدة : « دجلة والفرات » .

(أ) قال الرصافى (من قصيدة لبنان) من عروض الطويل :

أرى الحسن فى لبنان اينع غرسُه ُ وقارب حتى امكن الكف لمسه ُ
اذا ما رأته عين ذى اللب مشرقاً تنزّت به فى مدرج الحب نفسه ُ
زكا مغرساً فالذام ليس يؤمّه وطاب جنىً فالسوء ليس يمسّه ُ
قسا صخره لكن تفجّر ماؤه فلان بكف العيش منه مجسّه ُ [١]

(ب) وقال من قصيدة « أنا والشعر » :

أرى الشعر أحياناً يجيش بخاطرى ويبذل ما قد عزّ لى من مصونه ِ
ويسكن أحياناً فاشجى وإنما تحرّك شجوى ناشىء من سكونه ِ
وقد اتوخى الهزل منه مجارياً لدهرٍ أراه موغلاً فى مجونه ِ [٢]

(جـ) وقال من قصيدة « هوان المرأة عندنا » :

ما أهون الانثى على ذكراننا فلقد شجانى ذلها وخضوعُها
ضعفت لحجتها البكاء لخصمها وسلاحها عند الدفاع دموعُها
هى متعة المستمتعين وليتها كانت لزاماً لا يجوز مبيعها
فوليها عند الدفاع يبيعها وحليلها عند الطلاق يُضيعها
وكلاهما متحكم فى أمرها هذا يعريها وذاك يجيعها [٣]

(د) واذا المنية انشبت أظفارها الفيت كل تميمة لا تنفع

عندما تتأمل القصائد كلها تجد فى آخرها جميعا حرف الهاء ونجد قبله حرفا صحيحا قد التزم فهو الراء واللام والياء والسين والنون والعين على التوالى وكل من هذه يعتبر روى قصيدة . أما الهاء فليست بروى لأنها لا تؤلف جزءاً من جذر الكلمة فهى إما أداة تأنيث أو ضمير متصل . لذلك

---

(٤) ديوان الرصافي : ص ٢٣٨
(٥) « « : ص ١٩٤
(٦) « « : ص ٣٤٥

فهى تعرف بـ « الوصل » وفى أغلب الأحيان يكون الوصل هاءً .

اذا ما تأملنا حركة هذه الهاء وجدناها ساكنة فى القطع الثلاث الأولى ومتحركة فى القطع الاخرى . وكما ان الهاء تلتزم فان حركتها تلتزم كذلك .

تأمل البيت الأخير (د) تجد ان الوصل قد نشأ من اشباع حركة الروى وهى الضمة فى هذه الحال .

خلاصة البحث

لا يمكن أن يرد بعد حرف الروى حرف آخر غير « الوصل » وأكثر ما يكون الوصل هاءً ، وهى تلتزم مع حركتها وقد تكون ساكنة فيلتزم معها السكون وقد ينشأ الوصل من إشباع حركة الروى المطلق . وقد يكون الوصل أصلياً كالألف فى « عصا » كما فى قول بعضهم :

واللوم للحر مقيم وادعٌ   والعبد لا يردعه إلا العصا

وكثيراً ما ترد الف الوصل بعد الفعل الماضى والمفعول به كما فى المثالين التاليين :

(١) ما كل يوم ينال المرءُ ماطلبا

(٢) رأيت رأياً يجر الويل والحربا

التمرين الرابع

بين الروى والوصل مع الحركة أو السكون الملتزم معه واوضح ما اذا كان الوصل أصليا أو ناشئا من اشباع حركة الروى المطلق فى الأبيات الآتية(*) :

١ ـ جلال الملك أيام وتمضى   ولا يمضى جلال الخالدينا

زمان الفرد يا (فرعون) ولى   ودالت دولة المتجبرينا

٢ ـ انادى الرسم لو ملك الجوابا   وأجزيه بدمعى لو أثابا

(*) مصدر الابيات : (١) الشوقيات : ج ١ ص ٣١٩ من قصيدة : « توت عنخ آموت » و (٢) المصدر نفسه ج ٢ ص ٦٦ من قصيدة « بعد المنفى »

٣ - سل (يلدزاً) ذات القصور ... هل جاءها نبأ البدور ؟
٤ - الدهر جاءك باسط الأعذار ... فاقبل فأمر الدهر للأقدار
٥ - تجلد للرحيل فما استطاعا ... وداعا جنة الدنيا وداعا
٦ - أما العتاب فبالأحبة اخلق ... والحب يصلح بالعتاب ويصدق
٧ - يا اخت اندلس عليك سلام ... هوت الخلافة عنك والإسلام
٨ - قف على كنز باريس دفين ... من فريد فى المعالى وثمين
٩ - نجا وتماثل ربانها ... ودق البشائر ركبانها
١٠- نجدد ذكرى عهدكم ونعيدُ ... وندنى خيال الأمس وهو بعيدُ
١١- بنى مصر ارفعوا الغار ... وحيّوا بطل الهندِ
١٢- بيت على أرض الهدى وسمائه ... الحق حائطه وأسُّ بنائه
١٣- رب حرٍ صنعت فيه ثناءً ... عجز الناحتون عن تمثاله
١٤- يا بنات القريض قمن مناحا ... تٍ وارسلن لوعة وعويلا
١٥- شيعوا الشمس ومالوا بضحاها ... وانحنى الشرق عليها فبكاها
١٦- فتى العقل والنغمة العاليه ... مضى ومحاسنه باقيـه

و (٣) ص ١٤٢ من قصيدة : « الانقلاب العثماني » و (٤) ص ١٤٨ من قصيدة: « تهنئة » و (٥) ص ١٨٣ من قصيدة : « وداع فروق » وفروق اسم من أسماء الاستانة و (٦) ص ١٩٢ من قصيدة : « عيد الفداء » و (٧) ص ٢٧٢ من قصيدة : « الاندلس الجديدة » و (٨) ص ٢٩٥ من قصيدة: « على قبر نابليون » و (٩) ص ٣٠٩ من قصيدة : « اعتداء » و (١٠) ج ٤ ص ٦٣ من قصيدة : « ذكرى محمد فريد » و (١١) نفس المصدر ، ج ٤ ص ٨٣ من قصيدة : « غاندي » و (١٢) ج ٣ ص ١٢ من قصيدة : « مولانا محمد علي » و (١٣) ج ٣ ص ١٣٣ من قصيدة : « سعيد زغلول » و (١٤) ج ٣ ص ١٣٥ من قصيدة : « أمين الرافعي » ويذكرنا البيت ببيت للشاعر ملتن فى قصيدة : « لسيدس » و (١٥) ج ٣ ص ١٧٤ من قصيدة : « سعد زغلول » و (١٦) ج ٣ ص ١٨٠ من قصيدة : « الشاعر الموسيقي فردي » .

« أجزاء القافية »

(٢) ما يلتزم مع الروي

٢ — ما قبل الروى :

— ١ —

(أ) قال محمد رضا الشبيبي فى قصيدة « خيال الصحراء » :

حمامة هذا المشرف المتعالى خذى العيش رغداً مستريحة بالِ

جناحك من صنع الربيع ملونٌ وصدرك مزدانٌ وجيدك حالى

أعندك علم ان مأواك بانة تلاعبها ريحا صبا وشمال ؟

فما لك لا القاك إلا طروبة وما لى اكبي الدهر زندىَ مالى ؟ (١)

(ب) وقال جميل صدقى الزهاوى فى رثاء سعد زغلول :

مات سعد فما عسى أن نقولا فيه حتى نهز جمعا حفيلا

مات سعد فهل شهدت الثكالى مات سعد فهل سمعت العويلا ؟ (٢)

— ٢ —

(جـ) بنفسى من لو مرَّ برد بنانه على كبدى كانت شفاء أناملُهْ

ومن هابنى فى كل شيء وهبته فلا هو يعطينى ولا أنا سائلُهْ

عندما نستعرض أبيات القسم الأول نجد حرفا صامتا قد التزمه الشاعر مسبوقا بحرف صائت فأيهما الروىّ ؟ الحرف الصامت دون شك لأن الحرف الصائت فى أغلب الأحيان لا يمكن أن يكون رويًا اذا وجد معه حرف صامت ، إلا أننا نجد ان الحرف الصائت ملتزم ايضا قبل حرف

(١) ديوان الشبيبي (القاهرة ١٩٤٠) ص ١٥٨ والقصيدة مما اتفق للشاعر اثر رحلة صحراوية سنة ١٩١٣

(٢) اللباب ص ٣٤٣

الروى ولابد من ذلك لأن هذا الحرف حرف مدّ ويحدث نغماً خاصاً ويعرف « بالردف » وهو الحرف الصائت الذى يقع قبل الروى بصورة مباشرة وتلتزم الألف اذا كان الردف الفاً أما اذا كان واواً أو ياءً فيجوز أن يتعاقبا .

ولا فرق بين أن تكون الياء أو الواو قبل الروى حرف مد أو غير مد . وذلك اذا لم تكن الحركة التى قبلها من جنسها أى كانت فتحة كما فى قول الشاعر :

ودوحٍ بدت معجزاتٌ له ... تبين عليــه وتدعو إليهِ
جرى النهر حتى سقى غصنه ... فمال يقبل شكراً يديهِ

فترى الشاعر قد التزم الياء الساكنة المسبوقة بفتحة رغم انها ليست بحرف مد إذ أن الياء تكون ردفاً فى الحالين وتكون الواو مثلها ويجب التزام الفتحة معهما كذلك فى مثل هذه الحال . وليست الياء المشددة من الردف كما فى قولك : كيّس وريّض .

ويلزم الشعراء الردف فى الضرب الثالث من الطويل (. - -) كما فى قول الشاعر :

ولا خي	رفيمن لا	يوطّ	ن نفسه	على نا	ثبات الده	ر حين	تسوب
- - .	- - - .	. - .	- . - .	- - .	- - - .	. - .	- - .
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعى

وفى الضرب المقطوع من بحر البسيط (فعلن - -) :

ذكر الفتى	عمره الث	ثانى وحا	جته	ما قاتهُ	وفضو	ل العيش اش	غال
- . - -	- . -	- . - -	- . .	- . - -	- . .	- . - -	- -
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

وفى الضرب المقطوع من الكامل (متفاعل . . - -) :

دارت قدي	ماً فى الفضا	ء رحى القوى	فغدا الاثي	ر دقيقها ا	منخولا
- . - -	- . - -	- . - . .	- . - . .	- . - . .	- - -
متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متْفاعل

وفى الضرب المقطوع من الرجز (مستفعل - - -) :

حسبك م	ما تبتغيـ	ه القوت	ما اكثر ا	لقوت لمن	يمـوت
- . . -	- - . -	- - -	- . - -	- . . -	- - .
مستعلن	مستفعلن	مستفعل	مستفعلن	مستعلن	متفعل

* * *

— ٢ —

لنستعرض الآن بيتى « جـ » فى القسم الثانى نجد فى كل قافية منهما الفاً مفصولة عن الروى بحرف يعرف بـ « الدخيل » (الميم والهمزة فى هذه الحال) ونلاحظ ان هذا الحرف « الدخيل » لم يلتزم فى حين ان حركته قد التزمت . وتعرف الألف التى تسبق الدخيل بـ « التأسيس » وهى تلتزم ولابد لألف التأسيس من أن تقع فى لفظة واحدة مع الروى إلا اذا كان الروى ضميراً أو جزءاً من ضمير فيجوز أن يكونا فى كلمتين كما فى أبيات عبد يغوث الآتية :

ألا لا تلومانى كفى اللوم ما بيا   فما لكما فى اللوم خيرٌ ولا ليا

ألم تعلما أن الملامة نفعها   قليل وما لومى أخى من شماليا

فيا راكباً إما عرضت فبلغن   نداماى من نجرانَ أن لا تلاقيا

خلاصة البحث

١ ـ الردف حرف لين (واو أو ياء بعد حركة غير مجانسة) أو حرف مد (الف ، أو واو أو ياء بعد حركة مجانسة) قبل الروى مباشرة .

٢ ـ اذا كان الردف الفاً التزمت وإلا جاز تعاقب الواو والياء .

٣ ـ التأسيس : الف ملتزمة تقع فى لفظة واحدة مع الروى ويفصلهما حرف يعرف بالدخيل لا يلتزم ولكن حركته تلتزم .

التمرين الخامس

بين الروى والردف والتأسيس والدخيل فى الأبيات الآتية (*) :

١ - قل للذى خصَّ الذكو   ر بضعف ما قد خصهنَّه
لم نحظ حتى بالسوا   ء فكيف نطلب ضعفهنَّه

٢ - من زيّف الناس أخلاقاً وايمانا   وصيّر الراهب الزمّيت شيطانا ؟
قد يلبس الميت ابراداً مذهبة   وما تزال بعرف الموت اكفانا

٣ - هى حين تكبحها أشد عُراما   كالقوس موترها أمض سهاما

٤ - هبنى هزاراً وهب خديك نوارا   فهل يضيرك طير شم أزهارا

٥ - طال السرى لاطال فيكِ عذابى   إن كنت فى أرقٍ فدونك مابى

٦ - يا موج يا أملس يا ناعم   يرقص فيك الزنبق العائم

٧ - كسا الارض بالزهر البديع لأجلها   ورصّع آفاق السما بالكواكب
ومازال حتى علّم الطير ماالهوى   فخنّت وغنّت فى الذرى والمناكب

٨ - وقفت على المستنصرية باكياً   على العلم أسقى ربعه بمدامعى
بكيت مغانيه فما نفع البكا   ولا باخ منه الحزن بين أضالعى

(*) مصادر الابيات :

(١) حافظ جميل ، نبض الوجدان (بغداد ، ١٩٥٧) ص ٥٦ من قصيدة : « النساء » .
(٢) نفسه ، ص ٢٥ من قصيدة : « أصنام المال » والزميت : الوقور .
(٣) ص ٥٧ من قصيدة : « يا عيد » .
(٤) ص ١٦١ من قصيدة : « يا تين » .
(٥) ص ١٦٨ من قصيدة : « في الطريق الى جلق » .
(٦) ص ١٩٦ من قصيدة : « يا موج » .
(٧) ايليا أبو ماضي ، « الخمائل » ، (مطبعة جريدة السمير اليوميــة في بروكلن بنيويورك ، ١٩٤٠) ص ٢٤
(٨) ديوان الزهاوي ، (القاهرة ، ١٩٢٤) ص ٢٢٤ من قصيدة : « أكبر حطة » وباخ بمعنى سكن وخمد وفتر .

٩ ـ لقد صدعتنى النائبات بوقعها ولم تلتئم لليوم بعد صدوعى
وقد ساءنى ان النوى أخذت بنا تشطُّ وان الشمل غير جميع

١٠ـ نباالدهر بالأخوان حتى تمزّعوا وحتى خلت منهم ديار وأربعُ

١١ـ اسمحى لى أن الثم الأرض والأحجار والجدر منك قبل الوداع
ما اجتماع يكون بعد افتراقٍ كافتراق يكون بعد اجتماع

١٢ـ لا تسل عن دموعنا يوم جاءت تودّع
يوم اشكو الجوى فتصغى وتشكو فاسمع

١٣ـ ما وعظ الانسان مثل الحِمامْ فليتعظ بالصمت أهل الكلامْ

١٤ـ أقبل العيد ولكن ليس فى الناس المسرّهْ
لا أرى إلا وجوهاً كالحاتٍ مكفهره

١٥ـ يا لهفة النفس على غابة كنت وهند نلتقى فيها
انا كما شاء الهوى والصبا وهى كما شاءت أمانيها

١٦ـ ان الكريم لكالربيع ، تحبه للحسن فيهْ
واذا تحرق حاسدوه بكى ورقَّ لحاسديه

---

(٩) نفسه ، ص ١٧ من قصيدة : « زوع ودموع »

(١٠) نفسه ، ص ٨٠ من قصيدة : « أنين المفارق » نظمها الزهاوي بعد نفيه من الاستانة الى بغداد سنة ١٣١٧ وهي من أوائل شعره ، وضع بمعنى أسرع وعدا عدواً خفيفاً .

(١١) نفسه ، ص ٢٠٢ من قصيدة : « قبل الوداع » نظمها قبل أن يفارق بغداد في بعض أسفاره .

(١٢) نفسه ، ص ٤٠٤ ، والبيتان من رباعيات الزهاوي .

(١٣) ايليا أبوماضي ، الخمائل ، ص ١٧٥ من قصيدة : « أفاتحة أم ختام ؟ » قالها في رثاء الاسقف عما نوئيل أبو حطب .

(١٤) نفسه ، ص ١٣٥ من قصيدة : « الغبطة فكرة » .

(١٥) نفسه ، ص ١٢٤ من قصيدة : « الغابة المفقودة » .

(١٦) نفسه ، ص ١١٠ من قصيدة : « الكريم » .

«ما يصلح أن يكون روياً وما لا يصلح»

— ١ —

(أ) قال المتنبي :

وما كل من قال قولاً وفى　　ولا كل من سيم خسفاً أبى
وكل طريقٍ أتاه الفتى　　على قدر الرجل فيه الخُطى
ومن جهلت نفسه قدره　　رأى غيرُه منه ما لا يرى

— ٢ —

(ب) اقول وقد شدوا لساني بنسعةٍ　　أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا
أمعشر تيم قد ملكتم فاسجحوا　　فإن أخاكم لم يكن من بوائيا[1]
وتضحك مني شيخةٌ عبشمية　　كأن لم ترَى[2] قبلي أسيراً يمانيا

(جـ) قال البحتري يصف بركة المتوكل :

تنصب فيها وفود الماء معجلة　　كالخيل خارجة من حبل مُجريها
كأنما الفضة البيضاء سائلة　　من السبائك تجرى فى مجاريها

— ٣ —

(د) وقالت ليلى الأخيلية :

اذا هبط الحجاج أرضاً مريضة　　تتبع أقصى دائها فشفاها
شفاها من الداء العضال الذى بها　　غلامٌ اذا هزَّ القناة سقاها

---

(١) بوائيا : اي مساوياً لي . والنسعة : السير أو الحبل العريض الطويل تشد به الرحال .
(٢) يورد هذا البيت كشاهد على عدم أعمال « لم » الجازمة لضرورة الشعر ولكن الافضل ان نقرأها « ترى » بلهجة الخطاب على أساس الالتفات .

— ٤ —

(ه) وقال دعبل الخزاعي :

لا تعرضنْ بمزحٍ لامرىءٍ فطنٍ

ما راضه قلبهُ أجراه فى الشفةِ

فرب قافيةٍ بالمزح جاريةٍ مشؤومةٍ لم يُرَدْ انماؤها نمتِ

انى اذا قلت بيتاً مات قائله ومن يقال له والبيت لم يمتِ[1]

— ٥ —

(و) وقال متمم بن نويره يرثى أخاه مالكا :

لقد لامنى عند القبور على البكا صديقى لتذراف الدموع السوافكِ

فقال : أتبكى كل قبر رأيته لقبر ثوى بين اللوى فالدكادكِ ؟

فقلت له : إن الشجى يبعث الشجى فدعنى فهذا كله قبر مالكِ !

كل حروف الهجاء تصلح أن تكون روياً بيد أن قسماً منها لا يصلح لهذا الغرض إلا بشروط معينة .

لنستعرض الآن الكلمات الاخيرة فى أبيات القسم الأول (أبى ، الخطى ، برى) نجد ان كلاً منها قد ختم بألف مقصورة وهى الف ليس بعدها همزة . لنتأمل فى هذه « الألف » ، نجد انها الف أصلية وان أى حرف آخر فى اللفظة التى تقع فيها لا يصلح أن يكون روياً فهى « الروى » إذن .

ويجوز فى حالة ما اذا كانت الألف الف تأنيث مقصورة (كما فى دعوى وشكوى) ان لا تعتبر روياً اذا ما التزم الشاعر ما قبلها وهو المستحسن كما يجوز اعتبارها روياً اذا شاء الشاعر وفى مثل هذه الحال تعرف القصيدة (بالمقصورة) كمقصورة ابن دريد المشهورة ، ومقصورة ابن صفوان ومقصورة المتنبي التى يصف فيها خروجه من مصر الخ . . .

---

(١) أخذ الرصافي هذا المعنى من دعبل فقال :

يموتون موتي والقبور شواهد وما قلته فيهم فليس يموت

وفى حالة ما اذا كانت الألف للاطلاق أو ضمير مثنى أو ملحقة بضمير المؤنث فى نحو « قالها » أو حولت عن التنوين أو نون التوكيد الخفيفة[1] فتسمى « وصلاً » ولا تعتبر رويّا .

* * *

امعن النظر الآن فى الألفاظ الاخيرة من أبيات القسم الثانى : (اسانيا ، بوانيا ، يمانيا) تعلم ان الألف هنا للترنيم أو لاطلاق الصوت فهى زائدة ولا تصلح أن تكون رويا لأنها ليست اصلية . أما الياء فهى الروىّ ونجدها فى هذه الحال مفتوحة وما قبلها مكسور وقد تكون ساكنة وما قبلها مفتوح كما فى يائية ابن الفارض :

سائق الاظعان يطوى البيد طىْ   منعما عرّج على كثبان طىْ

أومتحركة وما قبلها ساكن نحو « بغْياً ، ولأياً » أو ياء مشددة نحو « قصىّ » أو ياء نسبة نحو « عراقى ويمانى » وينطبق نفس الشىء على الواو . أما اذا كان المقصود من الواو والياء أن تكونا للترنيم أو انهما كانتا ضميرين لم تسبقهما فتحة فلا يصلح أى منهما أن يكون رويّا .

امعن النظر مليا فى بيتى البحترى تجد اللفظتين الاخيرتين هما (مجرْيها ومجارْيها) فالألف هنا « خروج » والهاء هى الروىّ إذ لا يمكن اعتبارها وصلاً لأن الوصل لا يكون إلا بعد الروىّ المتحرك . والياء هنا ردف وكذلك هو الأمر مع هاء « أوّاه ، وأهواه » فى قول حافظ ابراهيم :

ودعتــه	ودمو	ع العين مذ	رفـة	والنفس با	كيـة	والقلب او	واهُ
- - . -	- . .	- - . -	- . .	- - . -	- . .	- - . -	- -
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

كم خان ودّى صديق كنت اصحبه   أو خان عهدى حبيب كنت أهواه

(١) كما فى قول المتنبي : « باد هواك صبرت أم لم تصبرا »

وان كانت فى اللفظة الثانية ضميراً لأنها قد جاءت بعد ساكن وكذلك هو الأمر مع الهاء الاصلية المسبوقة بمتحرك فانها تكون رويّا .

أما من الناحية الثانية فان الهاء التى هى ضمير مسبوق بمتحرك أو الهاء المعروفة بهاء السكت أو المنقلبة عن التاء المربوطة فهى وصل .

* * *

استعرض أبيات دعبل الخزاعى تجد أنها منتهيه بالألفاظ الاتية :
« الشفة . نمتِ ، يمُتِ » وهى ثلاث تاءات اولاها تاء تأنيث مربوطة محركة بكسرة لأنها مجرورة بحرف الجر « فى » وتاء تأنيث طويلة مكسورة لضرورة الشعر وتاء اصلية كسرت كذلك للضرورة نفسها . وهذه التاء هى الروى لأن الشاعر لم يلتزم حرفاً غيرها . إلا أن هذه التاء تعتبر ضعيفة كروىّ لذلك فقد التزم الشعراء معها حرفا آخر .

ويجدر بنا هنا أن نلاحظ ان التاء المسبوقة بساكن تعتبر رويّا حتما كما فى مرثية الانبارى للوزير ابن بقيه :

كأنك قائم فيهم خطيبا وكلهم قيام للصلاة
ولما ضاق بطن الارض عن أن يضم علاك من بعد المهات
اصاروا الجو قبرك واستعاضوا عن الاكفان ثوب السافيات

* * *

نجد فى القسم الأخير حرف الكاف كحرف أصلى (مسبوق بحركة) فهو إذن الروى وكذلك هو الأمر مع الكاف اذا كانت مسبوقة بسكون كما فى قول الراجز :

ان يكشفِ الله قناع الشك
فهو أحــقُ منزلِ بترْكِ

أما اذا كانت هذه الكاف ضميراً مسبوقاً بحركة فالأفضل أن تكون « وصلا » ، ويلتزم معها حرف آخر يكون هو الروى .

خلاصة البحث

١ ـ كل حروف الهجاء تصلح أن تكون روياً[1] عدا حروف العلة (ا ، و ، ى) الزائدة أو المتولدة عن اشباع حركة الروى فتعتبر « وصلا » .

٢ ـ ويدخل في باب « الوصل » الهاء التي تأتي كضمير بعد حركة أو تكون هاء السكت أو المنقلبة عن التاء المربوطة .

٣ ـ يجوز أن تكون التاء المسبوقة بحركة روياً وإلا فهي وصل اذا التزم معها الشاعر حرفاً آخر وهو الأرجح . أما التاء المسبوقة بحرف ساكن فهي روى حتما .

٤ ـ اذا كانت الكاف ضميراً مسبوقا بحركة عدت وصلا والتزم معها الشاعر حرفاً آخر يكون هو الروى أما اذا كانت مسبوقة بسكون فهي الروى دون غيرها .

التمرين السادس

هل يصلح روى القوافي التالية للأغراض الشعرية التي استعملت من أجلها أم ترى ان الأفضل لو استعمل الشاعر روياً آخر ولماذا (*) ؟

١ ـ لمن غرة تنجلي من بعيد ⠀⠀ ؟رأى كالحلم ضاحٍ سعيد ؟

---

(١) يذهب سليمان البستاني الى أن بعض أنواع الروي أفضل من بعض في أغراض خاصة فمن تلك مثلا ان (القاف) أجود في قصائد الحرب والقوة و (الدال) في الحماسة والفخر (والميم واللام) في الوصف والخبر (والباء والراء) في النسيب والغزل وقد بنى رأيه هذا على تمحيص لامهات القصائد في هذه الاغراض على ما يظهر . (راجع : « الياذة هوميروس » ، القاهرة ، ١٩٠٤ ، ص ٩٧) .

(*) مصدر الابيات : الشوقيات ج ٢

(١) ص ٣٠ « منظر الشروق والغروب في عالم الماء من أعلى السفينة »

٢ - مليكَ السماء بهرت فى الأنوار — ففداك كل متوج من سارى
٣ - لا السهد يدنيني اليه ولا الكرى — طيفٌ يزور بفضله مهما سرى
٤ - على أى الجنان بنا تمرُّ — وفى أى الحدائق تستقرُّ؟
٥ - اختلاف النهار والليل ينسى — اذكرا لى الصبا وأيام انسى
٦ - أيها المنتحى (باسوان) داراً — كالثريا تريد أن تنقضا
٧ - ضمى قناعك يا سعاد او ارفعى — هذى المحاسن ما خلقن لبرقع
٨ - أميدان الوفاق وكنت تدعى — بميدان العداوة والشقاق
٩ - من أى عهد فى القرى تتدفق — وبأى كف فى المدائن تغدقُ
١٠- قم (سليمان) بساط الريح قاما — ملك القوم من الجو الزماما
١١- طال عليها القِدمْ — فهى وجود عدمْ
١٢- درجت على الكنز القرونْ — وأتت على الدن السنون
١٣- قم ناج جلق وانشد رسم من بانوا — مشت على الرسم احداث وأزمان
١٤- هذه نور السفينهْ — هذه شبه (أمينه)
١٥- رايت على لوح (الخيال) يتيمةً — قضى يوم (لو سيتانيا) ابواها
فيالك من حاكٍ أمين مصدقٍ — وان هاج للنفس البكا وشجاها
١٦- أمير المؤمنين رأيت جسراً — أمرّ على الصراط ولا عليه
له خشب يجوع السوس فيه — وتمضى الفأر لا تأوى اليه

---

(٢) ص ٣١ « منظر طلوع البدر من سفينة » (٣) ص ٣٣ « بلدة المؤتمر لناظرها ، في بهجة مناظرها » جنيف وضواحيها (٤) ص ٤٠ « البسفور كأنك تراه » (٥) ص ٤٤ « الرحلة الى الاندلس » (٦) ص ٥٦ « أنس الوجود » الى المستر روزفلت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة (٧) ص ٥٩ « النفس » معارضة لقصيدة الرئيس ابن سينا التي مطلعها : « هبطت اليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزز وتمنع »
(٨) ص ٦٢ « ميدان الكونكورد » وهو الذي اعدم فيه لويس السادس عشر .
(٩) ص ٤٤ « أيها النيل » الى مرغليوث استاذ العربية في اكسفورد . (١٠) ص ٨٧ « الطيارون الفرنسيون » (١١) ص ٩١ « وصف مرقص » وهو وصف لبال الخديوي الذي اقيم بسراي عابدين سنة ١٩٠٣ (١٢) ص ٩٤ « توت عنخ آمون وحضارة عصره » (١٣) ص ٩٩ « دمشق » وجلق اسم من أسماء دمشق (١٤) ص ١٠٢ « اخت أمينة » (١٥) ص ١٠٨ « وصف الغواصة » والخيال : السينما (١٦) ص ١٠٩ « جسر البسفور » .

« لزوم ما لا يلزم »

١ - قال أبو العلاء المعرى[1] :

مناكبَ ساعاتى ركبت فابتغى ... لباناً وسيرُ الدهر لا يتلبَّثُ
نهارٌ وليل عوقبا أنا فيهما ... كأنى بخيطىْ باطلٍ أتشبثُ
أظن زمانى كونهُ وفسادهُ ... وليداً بترب الأرض يلهو ويعبث

٢ - وقال أيضاً[2] :

ما يشأ ربك يفعل قادراً ... جلَّ عن كل مقال واعتراضِ
قد تجمعنا على غير هُدى ... وتفرقنا على غير تراضِ
وتقارضنا شهادات التقى ... ثم صرنا لزوالٍ وانقراض
واستعارت صحةً أجسامنا ... واستعانت بعوداتٍ مراض

— ١ —

تمعن فى أبيات المثال الأول واستعرض الفاظ القافية : (يتلبث ، اتشبث ، يعبث) تجد ان الشاعر قد التزم الروى وهو الثاء وحرفاً آخر قبله وهو الباء وهذا الحرف ليس بردف ولا بتأسيس ولم يكن الشاعر مجبراً على التزامه ، ولكنه التزمه طواعية وبمحض اختياره ليظهر تمكنه من ناصية اللغة ومدى قدرته الفنية فاسبغ بذلك على قوافيه دقة موسيقية لا نجدها فى القوافى الاعتيادية ، ويعرف التزام حرف لا تتطلبه قواعد القافية على هذه الشاكلة « بلزوم ما لا يلزم » ، وقد يرد عند بعض الشعراء اعتباطاً وفى أبيات جد قليلة ولكن أبا العلاء تعمد هذا الضرب من القافية وجمع ما توفر لديه من

(١) « لزوم ما لا يلزم » لأبي العلاء المعري التنوخي المتوفى سنة ٤٤٩ هـ (القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩١٥) جـ ١ ص ١٠٩ .

(٢) نفس المصدر ، جـ ٢ ص ٦١ .

هذا اللون من النظم فى ديوان اطلق عليه اسم « لزوم ما لا يلزم » وعرف شعره هذا « باللزوميات » .

— ٢ —

تأمل الآن فى أبيات القسم الثانى تجد ان الفاظ القافية هى : (اعتراض ، تراض ، انقراض ، مراض) والروى هو الضاد والالف التى قبله هى الردف فالتزمهما وهو مجبر على التزامهما حسب قواعد علم القافية ولكنه لم يكتف بذلك ، بل التزم حرفاً آخر قبل الردف هو الراء وهو غير ملزم بالتزامه وإنما هو من قبيل لزوم ما لا يلزم ايضاً . ولو تأملت فى البيتين الأولين لوجدت انه التزم التاء التى تسبق الراء كذلك فى لفظتى : « اعتراض وتراض » فيكون الشاعر بذلك قد التزم أربعة أحرف وثلاث حركات وهذا الضرب من القوافى أدق ما يمكن أن تصل اليه القافية العربية من حيث التركيب والجمال الموسيقى وهو ما يندر أن تجد له ضرباً فى قوافى الشعر عند الامم الاخرى [1] .

خلاصة البحث

لزوم ما لا يلزم : هو أن يأخذ الشاعر نفسه بالتزام حروف وحركات فى القافية لا تتطلبها قواعد علم القافيـــة وإنما يفعل ذلك زيادة فى الايقاع الموسيقى للقافية .

---

(١) راجع ما ذكرناه في الصفحة ١٠ من هذا الكتاب .

التمرين السابع

بين ماينبغي أن يلتزم وما لا ينبغي أن يلتزم من حروف وحركات القوافي في الابيات التالية :

١ ـ أنعش في السماء وذاك أمر يدل على هلاك بنات نعش ؟
ألم يتبينوا الخطب الموارى بجهل أم قضاء الله يُعشى [١]

٢ ـ وما دفعت حكماء الرجال حتفاً بحكمة بُقراطها
ولكن يجيء قضاء يريك أخا غيّها مثل سقراطها [٢]

٣ ـ من الناس من لفظه لؤلؤ يبادره اللقط إذ يُلفظُ
وبعضهم قوله كالحصا يقال فيلغى ولا يحفظُ [٣]

٤ ـ بقائي الطويل وغيي البسيطُ واصبحت مضطرباً كالرجزْ
ولى نفس لم يزل دائباً يُنجّز وقتيَ حتى نجزْ [٤]

٥ ـ اذا مات ابنها صرخت بجهلٍ وماذا تستفيد من الصراخِ ؟
ستتبعه كعطف الفاء ليست بمهلٍ أو كثُمَّ على التراخي [٥]

٦ ـ لقد وجهت نحونا رسلها فتاة لها كل ما للزهرْ
تقول لهم : لم لا يرعوى ؟ أراه يطيل إلىّ النظرْ ! [٦]

٧ ـ لن أبالى أن تبخلى أو تجودى يا ليالىّ فانقصى أو فزيدى [٧]

٨ ـ تهادين من كل الجوانب كالعفر على رأس بيروت الى ساحل البحر [٨]

---

(١) لزوم ما لا يلزم ، ج ٢ ص ٥١ .
(٢) نفس المصدر ، ج ٢ ص ٦٩ .
(٣) نفسه ، ج ٢ ص ٦٩ .
(٤) نفسه ، ج ٢ ص ١١ .
(٥) نفسه ، ج ١ ص ١٩٠ .
(٦) و (٧) و (٨) الابيات للاستاذ فؤاد عباس وهي مطالع ثلاث قصائد له والبيت الاخير مستهل قصيدته الموسومة بـ « راس بيروت » .

« جمال القوافى »

١ ـ قال شوقى فى ذكرى مصطفى كامل[1] :

جدّدوا الفة الهوى   والإخاء الذى شُطر
ليس للخلف بينهم   أو لأسبابه أثر

٢ ـ وقال مسلم بن الوليد[2] :

تدّعى الشوق إن نأت   وتجنّى اذا دنت
واعدتنا واخلفت   فأساءت وأحسنت

٣ ـ وقال ايليا أبو ماضى[3] :

فقال ما انت ذو جنون   وإنما أنت ذو وفاء
فإن لبنان ليس طوداً   ولا بلاداً ، لكن سماء

٤ ـ وقال ايضا[4] :

فلا تحزنوا انكم ساهرون   فسوف تنامون ملء الجفون
ستتكئون مع الأنبياء   تظللكم وارفاتُ الغصون

٥ ـ وقال المتنبي مهنئا سيف الدولة بعيد الفطر[5] :

الصوم والفطر والأعياد والعصُرُ   منيرةٌ بك حتى الشمس والقمرُ
تُرى الأهلة وجهاً عمّ نائله   فما يُخصُّ به من دونها البشرُ

---

(١) الشوقيات ، (المراثي) ج ٣ ص ٩٢ .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص ٣٠٨ .

(٣) الخمائل (بروكلن ، ١٩٤٠) ص ٩٩ من قصيدة : « الشاعر في السماء » .

(٤) نفس المصدر ، ص ١٠٠ من قصيدة : « كلوا واشربوا » .

(٥) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان ، طبعة مصطفى السقا وابراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي (مصر ، ١٩٣٦) ج ٢ ص ٩٧ .

ما الدهر عندك الا روضة أنف　　يا من شمائله فى دهره زهر
ما ينتهى لك فى أيامه كرم　　فلا انتهى لك فى أعوامه عمر

٦ - وقال الشريف المرتضى (١) :

كره الموت فى النزال عزيزاً　　فانثنى هاربا فمات ذليلا
والجبال اللاتى اعتصمن على　　كل قريع جعلتهن سهولا

٧ - وقال أيضا (٢) :

وشاهقة حماها مبتنيها　　وطولها حذاراً أن تنالا
تراها تستدق لمن علاها　　كأن بها وما هزلت هزالا
وقلّتها تمس الافق حتى　　تقدرها بخد الشمس خالا

٨ - وقال أبو العلاء المعرى (٣) :

عليك بفعل الخير لو لم يكن له　　من الفضل إلا حسنه فى المسامع
لعمرك ما فى عالم الارض زاهد　　يقيناً ولا الرهبان أهل الصوامع

٩ - وقال كذلك فى « اللزوميات » (٤) :

هى الدار ما حالت لعمرى عهودها　　ولا افتقدت من زيها غير ناسها
فكم حلها من ضيغم فى عرينه　　وكم سكنتها ظبية فى كناسها

١٠ - وقال أيضا (٥) :

لا تلبس الدنيا فان لباسها　　سقم وعرى الجسم من أثوابها
أنا خائف من شرها متوقع　　إكآبها لا الشرب من أكوابها
فلتفعل النفس الجميل لأنه　　خير وأحسن لا لأجل ثوابها

اقرأ الأمثلة العشرة المبينة أعلاه وأعد قراءتها مرهفا السمع لموسيق

---

(١) عبدالرزاق محي الدين : أدب المرتضى ، ص ٢٥٨ .
(٢) نفس المصدر ، ص ٢٥٧ .
(٣) ج ٢ ص ٨٢ .
(٤) ج ٢ ص ٣٣ .
(٥) ج ١ ص ١١٤ .

قافيتها تجد ان الجمال الموسيقى للقوافى يتزايد بشكل تصاعدى من القافية المقيدة التى تتغير فيها حركة التوجيه (حركة الحرف الذى يسبق الروى الساكن) الى التى تراعى فيها هذه الحركة كما فى بيتى مسلم بن الوليد ثم تزداد موسيقية القافية المقيدة بوجود الردف الفاً كان أو واواً أو ياءً ، وتوازى القافية المقيدة المردوفة إن لم تزد عليها جمالا ، القافية المطلقة التى لا ردف فيها ولا تأسيس .

وعندما تصل الى أبيات الشريف المرتضى تجد أن القافية مردوفة تارة بالياء وأخرى بالواو فى « ذليلا » و « سهولا » كما انها حليت بألف الاطلاق فزادت من موسيقاها .

اقرأ المثال السابع يتبين لك أن القافية المردوفة بالألف أجمل من تلك التى تتناوب فيها الواو والياء كردفين .

على ان أجمل ما يمكن أن تصل اليه القافية العربية هى عندما تكون مردوفة بالألف أو مؤسسة وفيها وصل ناتج عن اشباع حركة الروى أو اضافة هاء الوصل ولاسيما اذا جاءت بعدها الف الإطلاق كما فى قافيتى : « المسامع ، والصوامع » ، ثم فى « ناسها وكناسها » وأخيراً فى : « اثوابها ، واكوابها ، وثوابها » على التوالى .

ويلاحظ ان العين والهمزة والسين هى أجمل حروف القافية العربية وتليها الكاف والحاء والهاء والتاء ، والدال والباء ، والميم والراء والنون واللام على التوالى . والكاف جميلة فى القافية ولاسيما اذا جاءت وصلاً كما فى قول شوقى فى قصيدة « البحر الابيض المتوسط »[1] :

أىُّ الممالك ايهـــا   فى الدهر ما رفعتْ شراعَكْ
يا ابيض الآثـــار والصـ   ـفحات ضيّعَ من أضاعَكْ

(١) الشوقيات : (باب الوصف) ج ٢ ص ١٨

وفى قصيدة « باريس »[1] :

جهد الصبابة ما اكابد فيكِ　　　لو كان ما قد ذقته يكفيكِ

وفى قصيدته التى مطلعها[2] :

ردت الروح على المضنى معكْ　　　أحسن الأيام يوم ارجعكْ

خلاصة البحث

بوسعنا أن نرتب الجمال الموسيقى للقافية العربية بشكل تصاعدى على الوجه الآتى :

(١) اقل القوافى موسيقية هى القافية المقيدة التى لا يلتزم فيها الشاعر بحركة توجيه ثابتة أى فيها ما يعرف بسناد التوجيه ، وهى على هذا تعتمد على موسيقى الروى وحده .

(٢) وتليها فى السلم الموسيقى القافية المقيدة التى فيها حركة توجيه ثابتة أى انها خالية من سناد التوجيه .

(٣) واعلى منها فى السلم القافية المقيدة المردفة بواو أو ياء أو بكليهما على التناوب أو القافية المقيدة المؤسسة .

(٤) واعلى منها القافية المطلقة غير المردفة .

(٥) وفوقها القافية المطلقة المردفة بواو أو ياء أو بكليهما على التناوب .

(٦) واعلى منها القافية المطلقة المردفة بألف .

(٧) وفوقها القافية المردفة أو المؤسسة الموصولة بهاء أوكاف أو حرف مد .

(٨) وفوق هذه جميعاً ـ بطبيعة الحال ـ قافية لزوم ما لا يلزم المردفة أو المؤسسة والموصولة بمد أو بهاء تليها الف الخروج .

---

(١) نفس المصدر ، ص ٨٠ .

(٢) نفسه ، ص ١٣٠ .

التمرين الثامن

رتب القوافي التاليــة ترتيباً تنازلياً بادئاً بأجملها ومنتهياً بأقلها موسيقية مبيناً الأسباب لترتيبك هذا (*) :

١ - أعلى الممالك ما كرسيه الماء	وما دعامتــه بالحق شمّاء
٢ - حفّ كأسها الحببُ	فهي فضــة ذهبُ
٣ - مال واحتجبْ	وادعى الغضبْ
٤ - أنا من بدّل بالكتب الصحابا	لم أجد لي وافياً إلا الكتابا
٥ - آذار اقبل قم بنا يا صاحِ	حيّ الربيع حديقة الأرواحِ
٦ - كنيسة صارت الى مسجدِ	هــدية السيد للسيد
٧ - يا غاب بولونِ ولي	ذمم عليك ولي عهودْ
٨ - يا ملكاً تعبّدا	مصلياً موحــدا
٩ - سنونٌ تعاد ودهر يعيدْ	لعمرك ما في الليالي جديدْ
١٠- مرحباً بالربيع في ريعانهْ	وبأنواره وطيب زمانـــهْ
١١- جعلت حُلاها وتمثالها	عيون القوافي وأمثالها
١٢- شيعت أحلامي بقلب باك	ولممت من طرق الملاح شباكي
١٣- السحر من سود العيون لقيتهُ	والبابلي بلحظهن سقيتهُ
١٤- يا نائح (الطلح) أشباه عوادينا	نشجي لواديك أم ناسى لوادينا ؟

(*) مصادر الأبيات : الشوقيات ، ج ٢ . (١) ص ٦ من قصيدة « شكسبير » . (٢) ص ٩ « أثر البال في البال » (٣) ص ١٤ « مرقص » (٤) ص ١٨ « تحليــة كتاب » (٥) ص ٢٢ « الربيع ووادي النيل » مهداة الى هول كين الكاتب الروائي الشهير . (٦) ص ٢٥ « مسجد أيا صوفيا » . (٧) ص ٢٧ « غاب بولونيا » وهو متنزه مشهور في باريس . (٨) ص ٢٨ « المرأة العثمانية » . (٩) ص ٢٩ « الهــلال » . (١٠) ص ١٨٩ « مطلع القصيدة التي القيت في دار الاوبرا الملكية في حفلة افتتاح مؤتمر تكريمه الذي انعقد فيها » (١١) ص ١٨٣ « تمثال نهضة مصر » . (١٢) ص ١٧٧ « زحلة » . (١٣) ص ١٤٩ « لبنان » . (١٤) ص ١٠٣ « اندلسية » نظمها في منفاه بأسبانيا وفيها يحن لوطنه ويصف كثيراً من مشاهده ومعاهده . والطلح واد بظاهر اشبيليه كان ابن عباد شديد الولع به ، والعوادي : المصائب .

« أنواع القافية حسب حركاتها »

١ - البخل خير من سؤال البخيْلْ
٢ - سمعت باذنى رنة السهم فى قلْبِىْ
٣ - يا له درعاً منيعاً لوْ جَمَدْ
٤ - سل فى الظلام أخاك البدر عَنْ سَهَرِىْ
٥ - زلَّتْ به الى الحضيْضِ قَدَمُهْ

تأمل القوافى الخمس فى الأمثلة المدرجة أعلاه تجد ان السكونين اللذين يحدان القافية من يمين وشمال يأخذان فى التباعد تدريجياً فبعد أن كان السكونان متجاورين دون فاصل يفصل بينهما فى لفظة « البخيْلْ » التى تمثل القافية المقيدة اذا بهما ينفصلان عن بعضهما البعض بحرف واحد فى لفظة « قلْبِىْ » وبحرفين فى عبارة : « لوْ جَمَدْ » وبثلاثة حروف فى عبارة « عَنْ سَهَرِىْ » وبأربعة فى عبارة « الحضيْضِ قدَمُهْ » ، وبهذا تجد ان هناك خمسة انواع من القوافى فيما لو اخذت بحسب حركاتها وهذه الأنواع هى :

النوع الأول : ذو السكونين غير المفصولين بحركة ويعرف « بالمترادف » كما فى « بخيْلْ » ه ه .

النوع الثانى : ذو السكونين المفصولين بحركة واحدة ويعرف « بالمتواتر » كما فى « قلْبِىْ » ه - ه

النوع الثالث : ذو السكونين المفصولين بحركتين ويعرف « بالمتدارك » كما فى « لوْ جَمَدْ » ه - - ه

النوع الرابع : ذو السكونين المفصولين بثلاث حركات ويعرف « بالمتراكب » كما فى « عَنْ سَهَرِىْ » ه - - - ه

النوع الخامس : ذو السكونين المفصولين بأربع حركات ويعرف « بالمتكاوس » كما فى « الحضيْضِ قدَمُهْ » ه - - - - ه

خلاصة البحث

القوافي بحسب عدد الحروف المتحركة التي تفصل بين ساكنيها اللذين يؤلفان حدها خمس وهي : المترادف والمتواتر والمتدارك والمتراكب والمتكاوس وتبدأ بانعدام أي حرف يتوسط الساكنين وتنتهي بوجود أربعة حروف متحركة على التوالي .

« أنواع القافية حسب حروفها »

١ ـ ليت هنداً انجزتنا ما تعدْ	وشفت أنفسنا مما تجدْ
٢ ـ نسيَ الكنار نشيده	فتعال كي ننسى الكنارْ
وليقذفنْ به الملالُ	من القصور الى القفارْ
٣ ـ يضوع السنا حولكم بالشذى	ونجرى الطلا أنهراً وعيونْ
كذا وعد الله أهل التقى	وأنتم هُمُ أيها المتعبونْ
٤ ـ وجاء بعد الابله المستريبْ	الألمعيُّ العبقريُّ اللبيبْ
٥ ـ يا ساحراً ما كنت أعـ	رفُ قبله في الناسِ ساحرْ
٦ ـ الى كم تجيل الطرف والدار بلقعُ	أما شغلت عينيك بالجزع أدمعُ
٧ ـ عاتبت لو اجدى العتابُ	وخطبت لو نفع الخطابُ
٨ ـ الآن طاب الشدو والتغريدُ	وحلا لمنشى المكرمات نشيدُ
طاب الورود ولم أكن بمؤمل	من قبل هذا أن يطيب ورودُ
٩ ـ ما شئت بالغ باجتنابك	واحرم محبك من خطابك

(*) مصادر الابيات : (١) لعمرو بن أبي ربيعة (٢) لايليا أبي ماضي ، الجداول ، ص ٥٩ (٣) نفسه ، ص ١٠١ (٤) نفسه ، ص ١٩٠ (٥) محمد عبد المنعم خفاجي : « الشعر العربي ، أوزانه وقوافيه » ١٠١ (٦) ديوان الكاظمي ، مطبعة ابن زيدون ، الطبعة الاولى ، ١٩٤٠ ، ص ٤٦ (٧) نفسه ، ص ٧٧ « في الفخر » (٨) نفسه ، ص ٣١ (٩) نفسه ، ص ٨٣

١٠- هل بعد ذكر الحبيب ذكرى　　　أحلى لدى ذى الجوى وأمرى

وهل سوى القلب حين يصبو　　　تأتيه رسل الغرام تترى

١١- طالما أرسل الحديث شجونا　　　مرسل الدمع فى الديار سخينا

١٢- أسرت حشاك غزاتها　　　وتعاورتك غواتُها

١٣- قضت نسمات المجد أن تتنسموا　　　أريج المنى فى لافحات السمائم

ومن لم ينل فى يقظة العزم قصده　　　فان المنى أضغاث أحلام نائم

١٤- هى النفس اغشى فى رضاها المعاطبا

واحمل منها بين جنبىَّ قاضبا

١٥- فلا يغررك لين ملابسيها　　　فهم كالنار تحرق لامسيها

تأمل الأبيات الخمسة عشر تجد القوافى تبدأ مقيدة غير مردفة بالألف أو الواو أو الياء كما فى « تعدْ » و « تجدْ » ، ثم تصبح مردفة بالألف كما فى « الكنارْ » و « القفارْ » ، ومردفة بالواو كما فى « العيونْ » و « المتعبونْ » ، ومردفة بالياء كما فى « المستريبْ » و « اللبيبْ » ، ومؤسسة فى « ساجره » .

ثم تتحول القوافى الى قوافٍ مطلقة (ابتداء من رقم ٦) بادئة بقافية مطلقة غير مردفة ولا مؤسسة « بلقعُ ، ادمعُ » ، ثم تصبح مردفة بالألف : « العتابُ ، الخطابُ » ، وتغدو مردفة بالياء والواو بالتناوب فى : « التغريد ، نشيد ، ورود » ، وتصبح مردفة بالألف وموصولة بالكاف فى : « اجتنابك وخطابك » ، وهى موصولة بالألف دون ردف فى : « ذكرى وامرى وتترى » ، ومردفة بالواو والياء مع الف اطلاق فى : « شجونا » و « سخينا » ومردفة بالألف وموصولة بالهاء مع ألف خروج فى : « غزاتها وغواتها » .

---

(١٠) نفسه ، ص ١٢٢ « ما الشعر الا ذائب فكر » (١١) نفسه ، ص ١٣٥ « أنين وحنين » (١٢) نفسه ، ص ٣١٦ « تباريح » (١٣) نفسه ، ص ١١٠ « حرب الحياة الباقية » (١٤) ديوان الرصافى ، شرح مصطفى السقا ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، ١٩٤٩ ، ص ٤٣٢ « نجـاء الريحانى ، هى النفس » (١٥) نفسه ، ص ١١٩ « ايقاظ الرقود » .

ثم تجد القافية مؤسسة موصولة بمد (رقم ١٣) وذلك فى لفظى « السمائم » و « نائم » ، إلا أنها مؤسسة مع الف اطلاق فى : « المعاطبا وقاضبا » ومؤسسة موصولة بالهاء مع الف الخروج فى : « ملابسيها ولامسيها » .

وعلى ذلك يمكننا أن نقول ان أنواع القوافى حسب حروفها هى كما يلى :

(١) مقيدة غير مردفة .

(٢) مقيدة مردفة بألف .

(٣) مقيدة مردفة بواو أو بياء أو بكليهما .

(٤) مقيدة مؤسسة .

(٥) مطلقة غير مردفة ولا مؤسسة وموصولة بالمد وقد تلحقها الف (كما فى رقم ١٠) .

(٦) مطلقة مردفة بألف وموصولة بالمد .

(٧) مطلقة مردفة بياء أو واو أو بكليهما وموصولة بالمد وقد تلحقهما الف اطلاق (كما فى رقم ١١) .

(٨) مطلقة مردفة بألف أو واو أو ياء وموصولة بهاء أو بكاف مع الف خروج .

(٩) مطلقة مؤسسة وقد تلحقها الف اطلاق (كما فى رقم ١٤) .

(١٠) مطلقة مؤسسة وموصولة بهاء وقد تلحقها الف خروج .

خلاصة البحث

القوافى حسب حروفها مقيدة غير مردفة أو مقيدة مردفة بألف أو واو أو ياء أو مؤسسة ومطلقة غير مردفة ولا مؤسسة أو مردفة بألف أو ياء أو واو أو مردفة موصولة بمد أو بهاء أو مؤسسة غير موصولة بمد أو بهاء أو مؤسسة موصولة بمد أو بهاء وقد تلحقها الف الخروج .

التمرين التاسع

سمّ القوافي الآتية بحسب حركاتها أولاً وبحسب حروفها ثانياً (*) :

١ ـ وكأنما تلك المظلة هالة   وجه الإمام يضيء فيها كالقمرْ

٢ ـ قل للإمام : علام حبس وليكم؟   اولوا جميلكم جميل ولائه

٣ ـ يوم النوى ليس من عمري بمحسوب

ولا الفراق الى عيشي بمنسوب

٤ ـ اضحت ثغور النصر تبسم بالظفرْ   وغدت خيول النصر واضحة الغررْ

٥ ـ كن عاذري في حبهم ، لا عاذلي   يا فارغاً عن شغل قلبي الشاغل

٦ ـ لقد بسط الاحسان والعدل في الارض

إمام بحكم الله في خلقه يقضي

٧ ـ رسم عليّ لذلك الرسم   اني اقاسمه ضني الجسم

٨ ـ اعيذكم أن تغفلوا عن اموره   وأن تتركوه نُهبةً لمغيره

عفا الله عنكم قد عفا رسم ودكم   خلعتم على عهدي دثار دثوره

٩ ـ مقصوده اعصى الهوى واطيعه   هذا ، لعمر هواك ، لا اسطيعه

يا عزه لو لم يعز عزاؤه   يا ذله إن لم تعنه دموعه

١٠ـ اطاع دمعي، وصبري في الغرام عصى

والقلب جرّع من كاس الهوى غصصا

(*) مصدر الابيات : (١) عماد الدين الاصبهاني الكاتب : « خريدة القصر وجريدة العصر » من مطبوعات المجمع العلمي العراقي ، القسم العراقي ، الجزء الاول ، تحقيق محمد بهجة الاثري والدكتور جميل سعيد (بغداد ، ١٩٥٥) ص ٣٦ من المقدمة (٢) نفس المكان (٣) نفس المصدر ، ص ٣٧ من المقدمة (٤) نفس المصدر ، ص ٣٦ من الكتاب (٥) نفسه ص ٤٠ (٦) نفسه ، ص ٤٣ (٧) نفسه ، ص ٤٨ (٨) نفسه ، ص ٥٦ (٩) ص ٦٠ و ٦١ (١٠) ص ٦٤

١١ ـ أصح عيون الغانيات مريضها   وأفتك ألحاظ الحسان غضيضها
وقد طال فكري في خصور ضعيفة
بأعباء ما في الازر كيف نهوضها؟
١٢ ـ قد آن بعد ظلام الشيب ابصاري
للشيب صبح يناجيني بأسفار
١٣ ـ ما كان بالإحسان اولاكمُ   لو زرتمُ من كان يهواكمُ
١٤ ـ الى متى أنت في حل وترحال   تبغي العلى والمعالي مهرها غالي؟
١٥ ـ اخلف الغيث مواعيد الخزامي   فقف الانضاء تستسقي الغماما
١٦ ـ اسلمني الى الغرام والأرقْ   طيف متى شاء على النأي طرقْ
١٧ ـ ما حاتم في كلام العُجم والعرب   وما له في ورود الماء من ارب
١٨ ـ ارقتُ اكف الدمع طوراً واسفح
وانضح خدي تارة ثم أمسح
١٩ ـ أيجني على مهجتي طرفُهُ   ويخضب من دمها كفُّهُ
٢٠ ـ سمح الخيال على النوى بمزارِ   والصبح يمسح عن جبين نهارِ
٢١ ـ ألا افصح الطير حتى خطبْ   وخفَّ له الغصن حتى اضطربْ
٢٢ ـ خذها اليك وانها لنضيرة   طرأت عليك قليلة النظراءِ
حملت وحسبك بهجة من نفحة   عبق العروس وخجلة العذراءِ

---

(١١) ص ٧١ (١٢) ص ٧٩ والاسفار : الاضاءة (١٣) ص ٨١ (١٤) ص ٩١
(١٥) ص ١١٠ (١٦) ص ١١٧ (١٧) ص ١٣٧ (١٨) « شعر ابن خفاجة » تحقيق
وشرح كرم البستاني ، مكتبة صادر ، بيروت ، مطبعة المناهل ، ١٩٥١ ، ص ٢٩٤
(١٩) نفسه ، ص ٩٥ (٢٠) ص ٢٠٥ (٢١) ص ١٤ (٢٢) ص ٧

« عيوب القافية »

— ١ —

الايطاء :

(أ) قال النابغة الذبيانى فى قصيدة يرثى بها النعمان بن الحارث :

وواضعُ البيتِ فى خرساءَ مظلمةٍ　　تقيدُ العيرَ لا يسرى بها السارى
لا يُخفضُ الرزق فى أرض ألم بها　　ولا يضِلُّ على مصباحه السارى

التضمين :

(ب) وقال بعض الشعراء :

أقول حين أرى كعباً ولحيته　　لا بارك الله فى بضع وستين
من السنينَ تملأّها بلا حسبٍ　　ولا حياءٍ ولا قدرٍ ولا دينِ

— ٢ —

الاقواء :

(أ) وقال دريد بن الصمه :

دعانى أخى والخيل بينى وبينه　　فلما دعانى لم يجدنى بقُعْدُدِ
فطاعنت عنه الخيل حتى تنهنهت　　وحتى علانى حالكُ اللون أسودُ

الاصراف :

(ب) أرَيْتَكَ [١] ان منعت كلام يحيي　　أتمنعنى على يحيي البكاءَ
ففى طرفى على يحيي سهادٌ　　وفى قلبى على يحيى البلاءُ

(١) ومعناه أخبرني

(جـ) ألم ترنى رددت على ابن ليلى منيحته[1] فعجّلت الأداءَ
وقلت لشاته لمـــا اتتنا رماك الله من شاةٍ بداءِ

— ٣ —

السناد :

(أ) سناد الردف :

اذا كنت فى حاجة مرسلاً فأرسل حكيما ولا توصِهِ
وإن بابُ أمر عليك التوى فشاور لبيباً ولا تعصِهِ

(ب) سناد التأسيس :

يا دار مية اسلمى ثم اسلمى
بخندفٍ[2] هامة هذا العالم

(جـ) سناد الاشباع :

يانخلَ ذاتِ السدرِ والجراول[3]
تطاولى ما شئتِ أن تطاوَلى

(د) سناد الحذو :

ألم تر ان تغلب أهل عِزٍ جبال معاقل ما يُرتقَينا
شربنا من دماء بنى تميمٍ بأطراف القنا حتى رَوِينا

(هـ) سناد التوجيه :

أكما ينعتنى تبصرننى عمركن الله أم لا يقتصِدْ؟
فتضاحكن وقد قلن لها حسن فى كل عين من تودْ!

---

(١) الشاة التي تستعار للاستفادة من لبنها

(٢) المراد هنا القبائل القيسية لأنها من نسل خندف زوجة الياس بن مضر

(٣) أي الحجارة والمقصود هنا مكة

— ١ —

(أ) يمثل بيتا النابغة عيباً فى القافية يعرف « بالايطاء » ومعنى ذلك ان الكلمة الأخيرة فى البيت الأول قد تكررت فى نهاية البيت الثانى لفظاً ومعنى. ولا يعد ايطاءً فيما لو اتفق اللفظ واختلف المعنى أو جاءت نفس الكلمة لفظاً ومعنى بعد سبعة أبيـــات لأنها تعتبر إذ ذاك كما لو كانت فى مفتتح قصيدة جديدة .

ومن نمط اتفاق اللفظ واختلاف المعنى مما لا يدخل فى باب الايطاء قول الشاعر :

لو ان ما تتمنى	يكون منا بطاقَـهْ
أهديت جنة وردٍ	وما رَضيتُ بطاقَـهْ
لـكننى من دمائى	نظمتُ هذى البِطاقَـهْ

(ب) وفى البيتين التاليين لبيتى النابغة نجد عيباً آخر من عيوب القافية يعرف « بالتضمين » وهو تعلق نهاية البيت الأول ببداية البيت الثانى . ومن نمط التضمين أيضا قول النابغة :

وهم وردوا الجفار على تميمٍ	وهم أصحاب يوم عكاظ انى
شهدتُ لهم مواطن صادقاتٍ	شهدن لهم بصدق الود منى

— ٢ —

لنمعن النظر فى المجموعة الثانية من الأمثلة ، قسم (أ) نجد اختلافا فى المجرى « حركة الروىّ » ، فهو تارة كسر وتارة ضم وهذا الاختلاف بين الكسر والضم يحدث شيئاً من النشاز يعرف « بالاقواء » .

ونجد فى المثالين التاليين (ب) و (جـ) عيبين أبشع من سابقهما ، الأول اختلاف بين الفتح والضم والثانى بين الفتح والكسر وكلاهما أعظم

من الاختلاف بين الضم والكسر ، ويعرف هذان العيبان « بالاصراف » وان هو فى الحقيقة إلا لون من الاقواء .

– ٣ –

إذا استعرضت الأمثلة الباقية وجدت انها تتضمن عيوباً تتعلق بحروف وحركات تسبق الروى فهى تعرف جميعاً بلفظة « السناد » وأولها « سناد الردف » وذلك عندما يكون الروى فى بيت « مردفاً » أى مسبوقاً بحرف لين وفى بيت آخر من نفس القصيدة غير مردف أى غير مسبوق بحرف لين .

وفى المثال (ب) نجد سناد التأسيس فلفظة « اسلمى » غير مؤسسة فى حين ان لفظة « العالم » مؤسسة أى فيها الف تأسيس تسبق حرفى الروى والدخيل .

وفى المثال (جـ) لون آخر من السناد يسمى « سناد الاشباع » ومعنى ذلك اختلاف حركة الدخيل من كسر الى فتح وذلك فى لفظتى « الجراول » و « تطاوَلى » فالدخيل هنا « الواو » وحركته فى البيت الأول كسر وفى الثانى فتح . ومع ان « الدخيل نفسه لا يلتزم » فان « حركته يجب أن تلتزم » .

وفى المثال (د) سناد آخر هو « سناد الحذو » أى اختلاف حركة ما قبل الردف ففى لفظة « يُرْتَقَينا » القاف (وهى الحرف ما قبل الردف) مفتوحة فى حين ان الواو (الحرف ما قبل الردف) فى البيت الثانى مكسورة فاصبحت الياء الاولى على هيئة حرف صامت بينما انقلبت الياء الثانية الى حرف مد .

وفى المثال (هـ) سناد يطلق عليه اسم « سناد التوجيه » أى اختلاف حركة ما قبل الروى فى القافية المقيدة على أن هذا ليس بعيب عند الاخفش وقسم غير قليل من أكابر الشعراء وإن بدا كنشاز طفيف فى الأذن .

خلاصة البحث

عيوب القافية قسمان : قسم يتعلق بالروى وقسم بما قبل الروى [1]

فعيوب الروى أربعة :

١ ـ الايطاء : وهو اعادة كلمة الروى لفظاً ومعنى لا لفظاً فحسب وبدون وجود فاصلة بمقدار سبعة ابيات .

٢ ـ التضمين : اعتماد آخر البيت الأول على مستهل البيت الذى يليه مما يسبب انعدام استقلال البيت كوحدة قائمة بذاتها أما اذا كان البيت الثانى تفسيراً للأول وايضاحاً له فليس هذا بعيب .

٣ ـ الاقواء : وهو اختلاف المجرى بضم وكسر وهو أهون من الاصراف .

٤ ـ الاصراف : وهو اختلاف المجرى بفتح وكسر أو بفتح وضم وهو اقبح من الاقواء لتقارب مخرج الضمة والكسرة فى الحالة الأخيرة .

أما عيوب ما قبل الروى فخمسة :

١ ـ سناد الردف : وذلك بأن يكون بيت مردفا وآخر بدون ردف .

٢ ـ سناد التأسيس : وذلك بأن يكون بيت مؤسساً وآخر بدون تأسيس .

٣ ـ سناد الاشباع : وذلك باختلاف حركة الدخيل من بيت الى بيت .

---

(١) وقد نظم بعضهم عيوب القافية في بيتين فقال (من الطويل) :

عيوب قوافي الشعر يا صاح سبعة ... على فهم معناها توكل على الكافي

سناد واكفاء واقوا اجازة ... وخامسها الايطا وتضمين اصراف

والاكفاء اختلاف الروي بحروف متقاربة المخارج ، نحو قول الشاعر (من مشطور السريع) :

بنات وطاء على خد الليل ... لا يشتكين عملا ما انقين

والاجازة اختلاف الروي بحروف متباعدة المخارج ، كقول الشاعر (من الطويل) :

الا هل ترى ان لم تكن أم مالك ... بملك يدي ان الكفاء قليل

رأى من خليله جفاء وغلظة ... اذا قام يبتاع القلوص ذميم

٤ - سناد الحذو : وذلك باختلاف حركة ما قبل الردف فيغدو حرف اللين فى بيت أشبه بالحرف الصامت وفى آخر حرف مد .

٥ - سناد التوجيه : وهو اختلاف حركة ما قبل الروى فى القافية المقيدة بالسكون وقد اختلف العروضيون فى اعتباره سناداً (أى عيباً) وأجازوا للشاعر أن يقول فى قصيدة واحدة : فَعَلْ ، فَعُلْ ، ويَنفعِلْ .

التمرين العاشر

هل تجد عيباً فى القوافى الآتية ولماذا ؟

١ - قال ابن هانئ الاندلسى :

وهب الدهر نفيساً فاستردْ ... ربما جاد لئيمٌ ، فحسَدْ
انها شنشنة من أخزمٍ ... قلما ذُمَّ بخيلٌ فحُمِدْ

٢ - وقال محمود سامى البارودى :

لا ترهبي قول الوشاة فانهم ... قد أحسنوا فى القول حين أساؤا
زعموكِ شمساً لا تلوح بظلمةٍ ... ولقولهم عندى يــدٌ بيضاءُ

---

(١) ديوان ابن هاني (٩٣٧ — ٩٧٢ م) ، تحقيق وشرح كرم البستاني (مكتبة صادر ، بيروت ، ١٩٥٢) ص ٣٦٧ من قصيدة : « وهب الدهر نفيساً فاسترد »، والشنشنة : الخلق والعادة ، وفي البيت تضمين للمثل المشهور : شنشنة أعرفها من اخزم ، والقول لأبي اخزم الطائي . وكان له ابن عاق يقال له اخزم فمات وخلف بنين فوثبوا على جدم أبي اخزم وادموه فقال :

ان بني ضرجوني بالدم ... شنشنة أعرفها من أخزم

يعني انهم أشبهوا أباهم في العقوق ، فذهب قوله مثلا .

(٢) ديوان محمود سامي البارودي (شرح محمود الامام المنصوري أحد علماء الازهر) ج ١ ص ١١ البيتان الثالث والرابع .

٣ - وقال البحترى :

وفى يوم مذويلٍ وقد لمس الهدى بأظفاره أو همّ أن يتناولا
دفعت عن الإسلام ما لو يصيبه لما زال شخصاً بعدها متضائلا

٤ - وقال أيضا :

وهل يتكافا الناس شتى خلالهم وما يتكافا فى اليدين الأصابعُ
يبجّلُ اجلالاً ويكبر هيبةً أصيلُ الحجى فيه تقىً وتواضُعُ

٥ - وقال ابن الرومى :

لولا فواكه ايلولٍ اذا اجتمعت من كل نوع ورقّ الجوّ والماءُ
إذاً لماجفلت نفسى متى اشتملت علىّ هائلة الجالين غبراءُ

٦ - وقال حسان بن ثابت :

لا بأس بالقوم من طول ومن قصر
جسم البغال وأحلام العصافير
كأنهم قصب جوف أسافله مثقب نفخت فيه الأعاصيرُ

٧ - وقال ابن زمرك :

يا جيرة عهدهم كريمٌ وفعلهم كله جميلٌ

---

(٣) ديوان البحتري : (طبعة رشيد عطية ، بيروت ، المطبعة الادبية ، ١٩١١) ج ٢ ص ٧١١ البيتان الثاني والثالث من أسفل الصفحة وهما من قصيدة يمدح بها محمد بن يوسف .

(٤) نفس المصدر ، ج ١ ص ٧٢ البيتان التاسع والعاشر من أعلى الصفحة وهما من قصيدة يمدح فيها الفتح بن خاقان .

(٥) ديوان ابن الرومي (شرح الشيخ محمد شريف سليم ، مطبعة الهلال ، مصر ، ١٩١٧) ج ١ ص ١ وما جفلت : أي لم تبال وهائلة من هال بمعنى افزع أو من هال التراب بمعنى طرحه . والجالين : تثنية جال بمعنى الجانب . وغبراء لونها لون التراب . يعني بقعة الارض التي ينهال جانباها بالتراب . ومعنى البيت : اذن لا ابالي متى ادفن . والبيتان هما من مستهل قصيدته في « شهر ايلول وما فيه من المتعات » .

(٦) الحاشية الكبرى للدمنهوري ، ١٧١

(٧) مختارات من الشعر الاندلسي ، جمع وتحقيق الدكتور أ . ر . نيكل ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٤٩ ، ص ٢١٦

لا تعذلوا الصب إذ يهيم   فقبله قد صبا جميل

٨ - وقال أبو عبدالله محمد الرصافى :

قالوا وقد اكثروا فى حبه عذلى :   لو لم تهم بمذال القدر مبتذل

فقلت : لو كان أمرى فى الصبابة لى

لاخترت ذاك ، ولكن ليس ذلك لى

٩ - وقال أبو جعفر بن سعيد :

مولاى ، فى أى وقت   أنال فى العيش راحه ؟

إن لم انلها وعمرى   ما إن أنار صباحه

وللملاح عيون   تميل نحو الملاحه

وكاس راحى ما إن   تمل منى راحه

١٠- وقال ابن هانئ الاندلسى :

قولا لمعتقل الرمح الردينى   والمرتدى بالرداء الهندوانى

. . . .

كل السيوف اللواتى جردت كذب   وهو المجرد للسيف الحقيقى

. . . .

ما كنت احسب ان الدهر يزلف لى

بحاتم ، فى الليالى ، غير طائى

١١- وقال بعض الشعراء :

بعادك آلام وقربك آلام   وعيشى بين القرب والبعد أوهام

---

(٨) نفس المصدر ، ص ١٩٢

(٩) نفس المصدر ، ص ١٨٧

(١٠) ديوان ابن هانى ، ص ص ٣٣٥ ، ٣٤١ و ٣٤٢ من قصيدة « علوى الرأى وائلى الاصل » يمدح فيها أبا الفرج الشيبانى ، والابيات من بحر البسيط (مقطوع الضرب).

(١١) محمد عبد المنعم خفاجى : « الشعر العربى ، أوزانه وقوافيه » الطبعة الاولى ، مصر ، ١٩٤٨ ، ص ص ١٠٤ و ١٠٥ و ١٠٦

اذا غبتِ عنى فالحيـاة مواجع   تؤرقنى فيها شجون وأوهـام

١٢ ـ وقال أحدهم :

يا حبيبي هاهنا أشـدو غنـــاءَ
هاهنا ذكـرى الأمانى والوفاءِ

١٣ ـ وقال بعضهم :

الدجى قد جاء والليـلُ
لا ترى فى أمسه العينُ

١٤ ـ وقال الآخر :

أنا اشتق وحرام أن أرى   لذة النوم على العين حراما
أنا افديها بروحى راضياً   ولتعش للحب فى الدهر جمالا

١٥ ـ وقال غيره :

أشرقت مثـل ابتسـامات المـنى
المـنى الضاحكـة اللاتى أحبُّ

١٦ ـ محمد ساد الناس كهلاً ويافعاً   وساد على الأملاك أيضاً محمد
محمد كل الحسن من بعض حسنه   وما حسن كل الحسن إلا محمد
محمد ما أحـــلى شمائله وما   ألذ حديثـاً راح فيـه محمد

١٧ ـ أمن عالم الأملاك أنت أم انسىُّ   أبن لى فقد أزرى بتمييزىَ العىُّ
أرى هيئة انسية غـــير أنه   اذا اعمل التفكير فالجرم علوىُّ

---

(١٢) ــ (١٥) المصدر السابق نفسه ص ص ١٠٤ و ١٠٥ و ١٠٦
(١٦) الحاشية الكبرى للدمنهوري ، ص ١٦٧
(١٧) مختارات من الشعر الاندلسي : ص ٩٤ البيتان الاخيران .

« تحليل تخطيطى لاجزاء القافية »

رب صورة أفصح من مقالة ! هذا ما نعتقده وعلى ذلك فقد لجأنا الى طريقة جديدة فى ايضاح أجزاء القافية من حروف وحركات ، وذلك برسمها وتبيان حدودها والإشارة الى أجزائها المختلفة بخطوط على نحو ما يفعل طلبة العلوم البايولوجية حين يبينون الأجزاء المختلفة للجسم الذى يقومون بتشريحه ودراسته ، وقد اخترنا قوافى ثلاثة ابيات لهذا الغرض ، وهى :

(١) واستبدت مرة واحـــدة إنما العاجز من لا يستبدْ

والقافية هنا : « يستبدْ » مقيدة بالسكون وغير مردفة .

(٢) بنفسى من لو مرَّ برد بنانه على كبدى كانت شفاء أنامله

والقافية هنا « أنامله » مطلقة مؤسسة وموصولة بهاء الوصل .

(٣) قال قولاً به استحق احتراما وتعـــداه فاستحق ملاما

والقافية هنا « ملاما » وهى مطلقة مردفة بالألف ومنتهية بألف الترنيم .

(٤) وكأنما أمست مواهب ربنا مقصورة فيها على كتـّابها

والقافية هنا « كتـّابها » وهى مطلقة مردفة بألف وموصولة بهاء الوصل ومنتهية بألف الخروج .

وقبل أن نستعرض الصور التخطيطية نقدم تعاريف موجزة لمختلف حروف القافية وحركاتها بايجاز لنكون على بينة من أمرنا فى تشخيصها بصورة مضبوطة :

أ ـ حروف القافية :

(١) الروىّ : حرف تبنى عليه القصيدة وتنسب اليه .

(٢) الوصل : هاء تعقب الروىّ مباشرة أو حرف ناتج عن اشباع حركة

الروى ، وهو لا يكون إلا فى القافية المطلقة ، والوصل إما أن يكون حرف مد (أ ، و ، ى) وإما « هاء » شريطة أن يكون ما قبلها متحركا وهى إما ساكنة أو متحركة باحدى الحركات الثلاث (الضمة أو الفتحة أو الكسرة) .

(٣) الخروج : حرف مد ناتج عن اشباع حركة هاء الوصل .

(٤) الردف : حرف لين يسبق الروى مباشرة وهو إما الف أو واو أو ياء .

(٥) التأسيس : الف يفصل بينها و بين الروى حرف لايلتزم وتلتزم حركته ويعرف بالدخيل . وتقع هذه الألف عادة فى كلمة الروى إلا اذا كانت كلمة الروى ضميراً فيجوز أن تكون فى لفظة تسبقها .

(٦) الدخيل : حرف متحرك بين الف التأسيس والروى ويجوز أن يكون الدخيل مضموماً أو مفتوحاً أو مكسوراً .

ب ـ حركات القافية :

(١) المجرى : حركة الروى المطلق .

(٢) التوجيه : حركة الحرف الذى يسبق الروى المقيد بالسكون .

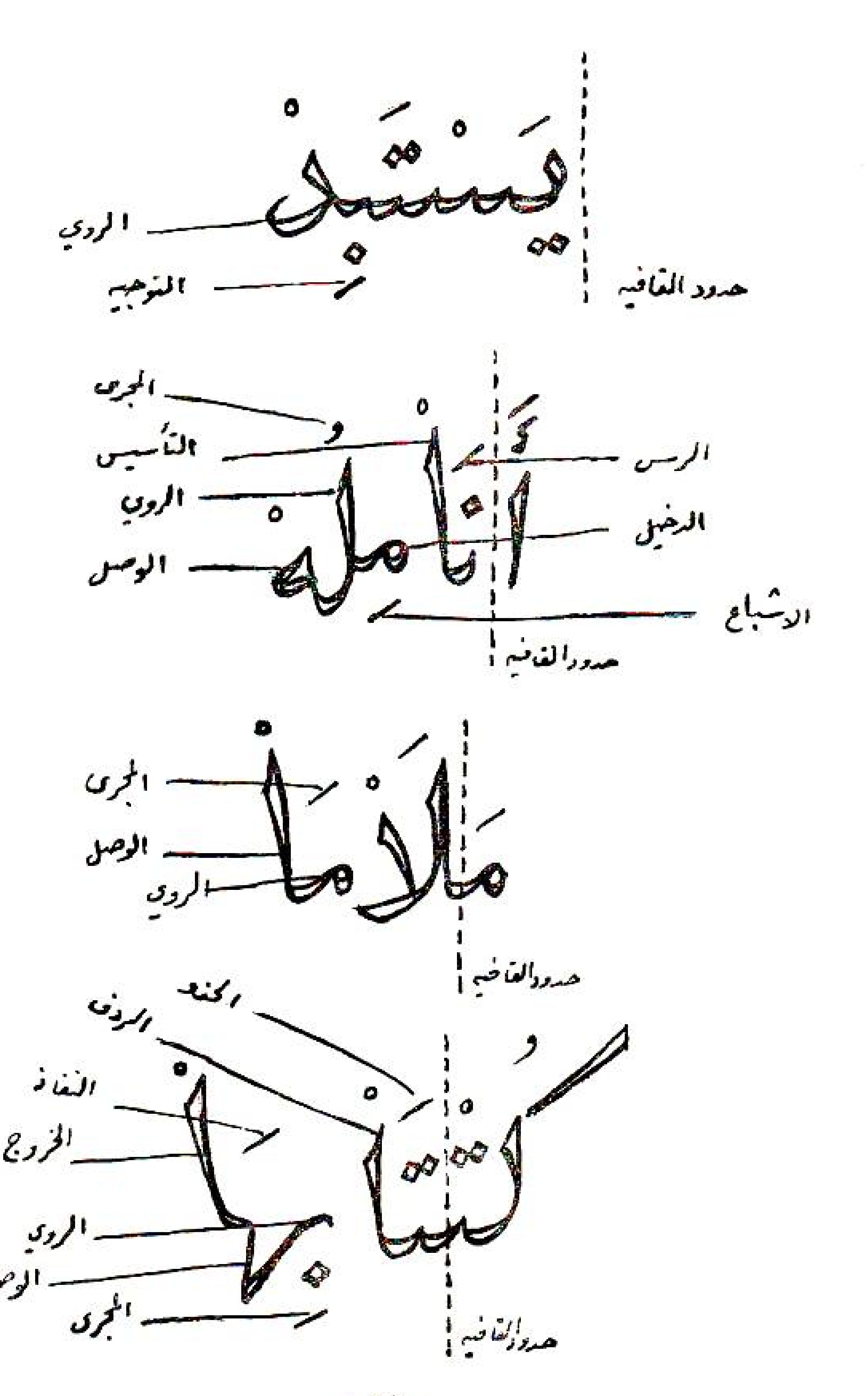
(٣) النفاذ : حركة هاء الوصل .

(٤) الإشباع : حركة الدخيل .

(٥) الحذو : حركة الحرف الذى يسبق الردف .

(٦) الرس : حركة الحرف الذى يسبق التأسيس .

واليك الآن الرسوم التخطيطية التى توضح هذه التعاريف الاثنى عشر بجلاء : ـ


الروي
التوجيه
حدود القافية
المجرى
التأسيس
الروي
الوصل
الرس
الدخيل
الإشباع
حدود القافية
المجرى
الوصل
الروي
حدود القافية
الحذو
الردف
النفاذ
الخروج
الروي
الوصل
المجرى
حدود القافية

« التنويع فى القوافى »

أقدم أنواع القوافى هى القافية الموحدة التى تنتظم القصيدة من أولها الى آخرها وقد يبدأ الشاعر ببيت مصرع عند استهلال القصيدة وهو « المطلع » فتكون القافية فى نهاية الصدر كما هى فى نهاية العجز ويجوز له أن يعود الى التصريع بعد كل سبعة أبيات كأنما هو فى ذلك يبدأ مقطوعة جديدة ، ولا يجوز تصريع الأبيات جميعاً إلا فى الرجز وفى لون منه يعرف « بالمزدوج » .

وقد بدأ تنوّع القوافى فى العصر العباسى لشيوع الغناء وكان تنوع القوافى أحد متطلبات الغناء الجديد وقد أثر الغناء على التجديد فى الأوزان تأثيره على التجديد فى القوافى ولكن تأثيره فى الأخيرة كان أقوى واكثر بقاءً وقد بلغ أوجه فى الموشحات . وكان الشعراء يلجأون الى القافية الموحدة اذا كانوا ينشدون الجلال والى التنويع فى القوافى اذا كانوا ينشدون الجمال ، على أننا لا نرى تنويعاً فى القوافى يذكر بعد عصر الموشحات . ويبدأ تنويع القافية والتفنن بها بالمزدوج :

المزدوج :

وفيه يعتمد الشاعر على تصريع أبيات القصيدة جميعاً واميز ما يكون ذلك فى الأراجيز وافضل موضوعات هذا اللون من القافية التى كان بشار وأبو العتاهية من روادها الأوائل الأمثال والحكم والقصص والمنظومات العلمية . ولأبى العتاهية ارجوزة من هذا الطراز عدتها اربعة آلاف بيت وهى التى وسمها بذات الحكم والأمثال ، ونظم ابان بن عبدالحميد اللاحقى كتاب كليلة ودمنة (ترجمة ابن المقفع) بهذا الاسلوب ايضاً ويدخل فى هذا الصنف ملحة الأعراب فى قواعد الإعراب للحريرى ، ومزدوجة

ابن المعتز فى الشراب ومزدوجة بشر بن المعتمر فى فضائل علىّ ومزدوجة أبى فراس فى اللهو بالصيد ، ولأحمد شوقى مزدوجة بعنوان « رسالة الناشئة »[1] يقول فيها « من الرمل »[2] :

كل حيٍّ ما خلا الله يموتْ فانزك الكبر له والجبروتْ
وأرح جنبك من داء الحسد كم حسودٍ قد توفاه الكمد
واذا اغضبت فاغضب لعظيمْ شرفٍ قد مسَّ أو عرض كريمْ
وتجنب فى الصغيرات الغضبْ انه كالنار والرشد الحطبْ

وهكذا نجد ان القافية التى وضعت فى القصيدة الموحدة القافية لتفصل بين بيت وبيت[3] اصبحت فى المزدوج تفصل بين شطر وشطر[4] وبوسعنا أن نعد ذلك الخطوة الاولى فى ما يعرف بـ « المشطر » وفيه يعتبر الشطر الواحد بيتاً مستقلاً أو بمثابة البيت المستقل وقد يكون مثلثاً أى ذا ثلاثة أشطر ، ويكون ترتيبه على الوجه الآتى :

ا ا ا — ب ب ب — جـ جـ جـ الخ . . .

أو قد يكون مربعا أو مخمسا[5] أو مسدسا . . ويعرف فى جميع هذه الأحوال بالمشطر .

وبمقدورنا أن نسمى الأبيات التى يلتزم فى صدرها قافية وفى عجزها قافية اخرى « بالمثنيات » وقد تكون فى كل بيتين أو ثلاثة الى السبعة ومعظم

---

(١) الشوقيات (القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٥١) ج ٤ ص ٣٨ — ٤٢

(٢) نفسه ، ج ٤ ص ٤١

(٣) راجع ميخائيل خليل الله ويردي : « بدائع العرض » (أحدث وأسهل اسلوب لنظم الشعر على الايقاع الموسيقي) « مطبعة ابن زيدون بدمشق ، ١٩٤٨ » ص ٦٩

(٤) لقد سبق أن ألممنا الى موضوع « المزدوج » في بحر الرجز ، راجع ما ذكرناه في كتابنا « فن التقطيع الشعري والقافية » وهو الجزء الاول من الكتاب الذي بين يديك ، ص ١٠٦ — ١٠٧ (طبعة بغداد ، ١٩٦٢) أو ص ٩٩ — ١٠٠ (طبعة بيروت ، ١٩٦٦) .

(٥) مقدمة ابن خلدون (مطبعة الكشاف ، بيروت) ص ٥٨٣ أعلاها

الشعر الاوربي من هذا الطراز . أما اذا اقتصرت القافية على الاعجاز فحسب كانت من المقطوعات ، ومن المثنيات هذه قول ايليا أبي ماضي فى قصيدة « يا نفس »[1] :

ما لك يا هذه لا تضحكين للحبب الضاحك فى الكاس ؟
قالت : نهاني ان موج السنين سيغمر الأقداح والحاسي !

ويبدو أن عباس محمود العقاد من المغرمين بهذا اللون من القافية ، فهو يقول فى قصيدة « يوم الذكر : بعد عام »[2] (من الرمل) :

وغداً ندعوك إن جاء غدٌ بلسان الحمد ، أو .. ماذا نقول ؟
موعدٌ يمضى ويتلو موعدٌ ورجائي منك حال لا تحول

نجد نفس الشيء فى قصيدة « ترجمة شيطان »[3] ويتفنن العقاد فى هذا اللون بجعل العجز أقصر من الصدر فى قصيدة : « بعد عام »[4] إذ يقول فيها (وهي من الرمل) :

كاد يمضى العام يا حلو التثنى أو تولى
ما اقتربنا منك إلا بالتمنى ليس إلا

وعالج العقاد ما يمكن أن يسمى « بالمثلثات » ، ولعله من القلة التى عالجت هذا اللون فقال فى قصيدة فلسفية عنوانها « المعرى وابنه »[5] (من الخفيف) :

يا أبي طال فى الظلام قعودى فمتى أنت مخرجى للوجودِ ؟
طال شوقى اليك فاحلل قيودى
يا أبي عالم الظلام مخيف ليس يقوى عليه طفل ضعيف
فاجزنى من ظله المسدود

---

(١) الخمائل ، (بروكلن ، نيويورك ١٩٤٠) ص ٥٧
(٢) ديوان العقاد ، القاهرة ، ١٩٢٨ ، ج ٤ ص ٣٢٤
(٣) نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨ — ٢٥٤
(٤) نفسه : ج ٢ ص ١٤١
(٥) نفسه : ج ٢ ص ١٨٤

حدثونا عن الحياة العجاب   فلهجنا بحسنها الخلاّب

وظمئنا لحوضها المورود

ويتّبع العقاد كما هو واضح من أبياته أعلاه ، الترتيب التالى :

ااا — ب ب ا — جـ جـ ا

واشيع من هذا الضرب المربعات والمخمسات والمسدسات .

المربعات « الرويبت » :

وفيها يقسم الشاعر منظومته الى مجاميع كل مجموعة مؤلفة من أربعة أشطر يقفيها بقافية واحدة ويسير فيها على وزن واحد ومنها لون يعرف « بالدوبيت » وقد احتفى من شعر المحدثين . ويكون حسب الترتيب التالى :

اااا — ب ب ب ب — جـ جـ جـ جـ

ويفضل بعض الشعراء وهم قلة جعل الشطر الثالث مختلف القافية أى يجعلون الأشطر على صورة : اا ب ا

والدوبيت فى وزنه خارج على بحور الخليل الستة عشر فاسمه فى الأصل « الدوبيت » ويعرف عند المحدثين ببحر السلسلة أو الرباعى وقد اخذ فى الأصل عن الفرس والاسم مركب من لفظتين « دو » الفارسية ومعناها اثنان و « بيت » العربية . ذلك لأن الفرس لم يكونوا لينظموا عليه أكثر من بيتين وفى بعض التخريجات ان اصل اللفظة « ذوبيت » فحرفتها العامة الى « دوبيت » وعلى رأى الدكتور مصطفى جواد ان العكس هو الصحيح وان اللفظة فى الأصل « دوبيت » فحرفت على ألسنة العامة الى « ذوبيت » ثم الى « بوذيت » ثم الى « بوذيه » ثم قالوا « أبوذيه »[1] .

---

[1] معروف الرصافي : « الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه » ص ١٣ ، ١٨ (وهو ينقل الدكتور مصطفى جواد ، على أننا لاحظنا ان تفاعيل « الابوذية » تختلف عن تفاعيل « الدوبيت » عند التقطيع .

وعلى رأى الرصافى ان الرأى الأول هو الأصوب وان تعريبها « ذوبيتين » على نحو ما ورد فى مقدمة ابن خلدون .

وللدوبيت وزن خاص وهو : (فِعلُنْ - متفاعلن - فعولن - فَعِلُنْ) مكررة مرتين وقد ورد هذا الوزن فى معجم الادباء لياقوت الحموى فى ترجمة أبي يعلى حمزة بن على بن العين زربى (ج ٤ ص ١٥٢)[1] .

واليك مثالاً للدوبيت :

نفسى	لك زائراً	وفى الهجـ	رفدا[2]	يا مـؤ	نس وحدتى	اذا اللـيـ	ل هدا
- -	- . - . .	- - .	- . .	- -	- . - . .	- - .	- . .
فِعلُنْ	متفاعلن	فعولن	فَعِلُنْ	فِعْلُنْ	متفاعلن	فعولن	فعِلنْ
إن كـا	ن فراقنا	مع الصبـ	ح بدا	لا اسـ	فر بعد ذا	ك صبح	ابـدا
- -	- . - . .	- - .	- .	- -	- . - . .	- - .	- . .
فِعلُنْ	متفاعلن	فعولن	فَعِلُنْ	فِعْلُنْ	متفاعلن	فعولن	فَعِلُنْ

واليك مثالاً ثانياً نجده فى كتب الأدب :

يا غصن نقا مكللاً بالذهب ... أفديك من الردى بأمى وأبي

إن كنت اسأت فى هواكم أدبي ... فالعصمة لا تكون إلا لنبي

---

(١) نفسه ، هامش الدكتور مصطفى جواد ، ص ١١٤

(٢) اورد الدكتور ابراهيم أنيس في كتابه « موسيقى الشعر » الشطر على الوجه التالي : « روحي لك يا زائر الليل فدا » وهو خارج عن وزن الدوبيت بعض الشيء اذ أن تقطيعه اذ ذاك : « فعلن - متفاعل - فعولن - فعلن » . أما اعتراضه في الصفحة ٢١٥ على البيتين التاليين :

لو صادف نوح دمع عيني غرقا ... أو صادف لوعتي الخليل احترقا

أو حلت الجبـــال ما احمله ... صار دكاً وخر موسى صعقا

بقوله : « فالشطر الاخير من هذين البيتين يخالف الوزن الذي وصفوه » فغير وارد لأن اختلال الوزن ناجم عن خطأ طفيف في النسخ لا يتجاوز اضافة « تاء التأنيث » الى الفعل « صار » وهو تصحيح تستوجبه قواعد اللغة ويستلزمه الذوق . وأكبر الظن ان هناك خطأ نسخياً آخر في الشطر الثالث من المثال التالي وهو : « ارحم دنفاً في سنه قد طعنا » أفليس الصحيح أن يكون : « ارحم دنفاً بسنه قد طعنا » ؟

ويبدو أن هذا الوزن لا يلائم مزاج اللغة العربية قدر ما يلائم مزاج اللغة الفارسية التي اخترع فيها .

المربعات الاعتيادية

أما المربعات الاعتيادية من غير وزن الدوبيت فكثيرة في شعرنا الحديث ويندر أن تجد بين شعرائنا من لم يحاول النظم عليه ولاسيما في الموضوعات الوجدانية التي تقوم على الأفكار المتقطعة والعواطف المضطربة ؛ ومن بين هؤلاء بطبيعة الحال الزهاوي وشوقي والعقاد والرصافي [1] .

وتكون المربعات حسب الترتيب التخطيطي التالي :

.... أ	.... أ
.... أ	.... أ

* * *

.... ب	.... ب
.... ب	.... أ

وقد نظم الرصافي قصيدته « شاعر البشر » بهذا الاسلوب وجعل عدتها ٢٣ مربعاً فقال (من مجزوء الخفيف) :

حيَّهل [2] يا أخا مُضَرْ ندَّكِرْ خير مُدَّكَرْ

نذكرْ شاعر البشرْ خير من قال وافتكرْ

* * *

---

(١) وبين الجيل الأصغر سناً الدكتور يوسف عز الدين ، راجع قصيدة : « قد عاد قلبي » (ديوان ألحان ، الاسكندرية ، ١٩٥٣ ، ص ٤٤ — ٤٦) وقصيدة : « شهر » وقصيدة : « اقرئي الفنجان » (ديوان في ضمير الزمن ، الاسكندرية ، ١٩٥٠ ، الصفحات ٦ — ٩ و ٥٨ — ٦١ على التوالي) وقصيدة : « الزا » (ديوان لهاب الحياة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٥٨) ص ٤٨ — ٤٩ .

(٢) ديوان الرصافي (مصر ١٩٤٩) ص ٢٦٧ وحيهل : اسم فعل أمر معناه : أقبل .

حينَ حلَّ أيها الملا   نحيي ذكرى أبي العلا
شاعر شعره اجتلى   صوراً كلها غُرَرْ
الخ . . . الخ . . .

ومن نمط المربعات قول الشاعر[1] :

ظلام الليل قد اطبقْ   فنم يا طفل لا تقلقْ
يعود النور والرونقْ   اذا ما الله ابقانا

ومنه ايضاً قول حافظ ابراهيم[2] :

أعيدوا مجدنا دنياً ودينا   وذودوا عن تراث المسلمينا
فمن يعنو لغير الله فينا   ونحن بنو الغزاة الفاتحينا

* * *

ملكنا الأمر فوق الأرض دهرا   وخلّدنا على الأيام ذكرا
أتى عمر فأنسى عدل كسرى   كذلك كان عهد الراشدينا

* * *

جبينا السحب فى عهد الرشيد   وبات الناس فى عيش رغيد
وطوّقت العوارف كل جيد   وكان شعارنا رفقاً ولينا

وللعقاد فى هذا اللون قصيدة بعنوان « دعابة » يقول فيها[3] :

تهلل نسج الدجى فانتثر   ولاذ الظلام بأعلى الشجرْ
فيا انجماً نافرات الغرر   أفيكنَّ حِبٌّ لنا قد نفرْ

* * *

تضوّع[4] مسك الربيع القشيب   وغنى اليمام لنا من قريب
وهذى المدام فأين الحبيب؟   وهذا الظلام فأين القمر؟

---

(١) راجع ميخائيل الله ويردي : بدائع العروض ، ص ٦٤
(٢) راجع اسحق موسى الحسيني وفايز علي الغول : العروض السهل ، مطبعة بيت المقدس ، القدس ، ١٩٤٧ ، ج ٢ ص ص ١٥٩ — ١٦٠
(٣) ديوان العقاد (مصر ، ١٩٢٨) ص ٨٩ (٤) فاح

ولشوقى من هذا الطراز قصيدة «تحية للترك»[1] يقول فيها :

بحمـــد الله رب العالمينا وحمـــدك يا أمير المؤمنينا
لقينا فى عدوك ما لقينا لقينا الفتح والنصر المبينا

* * *

همُ شهروا أذى وشهرت حربا فكنت أجلّ اقداماً وضربا
أخذت حدودهم شرقاً وغربا وطهّـــرت المواقع والحصونا

المخمسات :

المخمسات كما يدل اسمها عبارة عن قطع تتألف كل واحدة منها من خمسة أشطر ، الأربعة الاولى ذات قافية موحدة والخامس بمثابة اللازمة التى تكون لها قافيـة خاصة بها وقد يدخلها التصريع أو التقفية مع الأشطر الأربعة الاولى فى المقطع الاول فتكون الأشطر الخمسة الاولى كلها من قافيه واحدة . ويعرف الشطر الخامس بعمود القصيدة والترتيب التخطيطى لها كما يلى :

.... ا .... ا
.... ا .... ا
________________ ا

________________ ب ________________ ب
.... ب .... ب
________________ ا

.... جـ ________________ جـ
.... جـ ________________ جـ
________________ ا

وقد نظم حافظ ابراهيم بهذا الاسلوب قصيدة يرثى فيها الملكة فكتوريا

(١) الشوقيات : ج ١ ص ص ٣٣٠ — ٣٣٥

والياس فرحات قصيدة بعنوان : « بين الطفولة والشباب » ومعروف الرصافى قصيدتين بعنوان « الفقر والسقام »[1] و « ايقاظ الرقود »[2] واليك مثالاً من ثانيتهما ؛ يقول الرصافى (من الوافر) :

الى كم أنت تهتف بالنشيد وقد أعياك ايقاظ الرقود؟
فلست وإن شددت عرا القصيد بمجدٍ فى نشيدك او مفيد
لأن القوم فى غيٍ بعيد
اذا أيقظتهم زادوا رقادا وإن أنهضتهم قعدوا وئادا[3]
فسبحان الذى خلق العبادا كأن القوم قد خلقوا جمادا
وهل يخلو الجماد عن الجمود ؟

وهذا بطبيعة الحال أشيع أنواع المخمسات وأعذبها وهو الأصل الذى تطورت عنه الموشحات ، وهناك نوع أندر وإن كان مستعملاً عند بعض الشعراء إلا أنه دون النوع الذى ذكرناه منزلة ويكون مخططه على الوجه التالى :

.... ا .... ا
.... ا .... ا
.... ا

.... ب .... ب
.... ب .... ب
.... ب

ومن هذا النوع قول الياس فرحات (من الرجز)[4] :

---

(١) ديوان الرصافي (مصر ، ١٩٤٩) ص ص ٩٤ — ١٠٢
(٢) نفس المصدر ، ص ص ١١٦ — ١٢٢
(٣) أي متمهلين متأنين .
(٤) يراجع الدكتور ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٢٨٤

ظلمتني ظلمتني ، يا دهرُ ماذا تشا ، هل لك عندي ثأرُ ؟
كأن دمعي فوق خدي نثرُ كأن صدري من سقامي شعرُ
وكل ضلع من ضلوعي شطرُ

* * *

قد صرت من حزني وامتعاضي كالهيكل الهادي الى الارباض
إن أذكر العهد اللذيذ الماضي يختلط السواد بالبياض
وتمطر العين على الانقاض

المسمطات :

ظهرت المسمطات بعد المربعات والمخمسات إلا اذا ثبت أن المسمط المنسوب الى امرئ القيس هو من نظمه حقاً وليس بمنحول ، وهو الذى يقول فيه (من الطويل الصحيح الضرب)[1] :

توهمت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى
مرابع من هند خلت ومصايف يصيح بمغناها صدى وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطال

ويكون رسمه التخطيطى على الهيئة التاليه :

.... ا	.... ا
................................ب	................................ب
................................ب	................................ج
.... ا	

(١) اسحق موسى الحسيني ، سبق ذكره ، ص ١٦٠ والدكتور ابراهيم أنيس ، سبق ذكره ، ص ص ٢٨٥ — ٢٨٦

.... د .... د

.... د .... جـ

.... أ

وقد نظم الرصافى قصيدة من هذا الطراز بعنوان « الارض » (من بحر الرمل) :

خبر فى الارض أوحته السما لأولى العلم برُسلِ الفِكَر
أنّ هذى الارض كانت أولا ما ترى بحراً بها أو جبلا
أو سهولاً أو ربى أو سبلا أو رياضاً زهرها الغض نما
من سحابٍ جادها بالمطر
إنما كانت كتلك الأخوات من نجوم سائرات دائرات
حول شمسٍ هى إحدى النيرات كُنّ من قبلُ عليها سُدُما
كتلة واحدة فى النظر

وهذا هو أشيع ألوان المسمط وإلا فان للمسمط انواعاً عديدة ، وهو يعتبر خطوة ثانية بعد المخمسات لتطور الموشحات .

ومن المسمطات ما يعرف بتسميط التقطيع وتكون فيه أجزاء البيت كلها مسجعة بروىّ من غير روىّ القافية على نحو ما نجده عند ابن هانىء الاندلسى إذ يقول :

ملؤا البلاد رغائباً وكتائبا وقواضباً وشوازباً[1] إن ساروا
وجداولاً واجادلا[2] ومقاولا وعواملاً وذوابلاً واختاروا

وعلى رأى البعض ان هذا الضرب يعرف « بالموازنة » وهو خارج عن صنف المسمطات[3] .

---

(١) الشوازب : الخيل الضامرة
(٢) الاجادل : الصقور
(٣) معروف الرصافي : الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه ، ص ١١٠

الموشحات

لسنا نعلم على وجه التحقيق كيف نشأت الموشحات ومن هو أول من نظمها فالباحثون على اختلاف فى هذا الأمر فنهم من يجعل موطنها الاصلى المشرق وينسب أقدم موشح الى ابن المعتز الذى قتل فى أواخر القرن الثالث للهجرة وهو موشح « أيها الساقى اليك المشتكى » ومنهم من ينسبه الى المغرب فيجعل نفس الموشح لأبى العلاء بن زهر على نحو ما اوردناه فى أدناه ، ويقول ان أول من ابتدعها هو مقدم بن معافر الفريرى شاعر الأمير عبد الله بن حسن المروانى فى الاندلس وهو ما يقول به ابن خلدون فى مقدمته ، إذ اورد تحت عنوان « الموشحات والازجال للاندلس » [1] :

« وأما أهل الاندلس فلما كثر الشعر فى قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فناً منه سموه بالموشح ينظمونه اسماطاً اسماطاً واغصاناً اغصاناً يكثرون من اعاريضها المختلفة ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ويلتزمون عند قوافى تلك الاغصان واوزانها متتالياً فيما بعد الى آخر القطعة وأكثر ما تنتهى عندهم الى سبعة أبيات ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الاغراض [2] والمذاهب وينسبون فيها ويمدحون كما يُفعل فى القصائد وتجاروا فى ذلك الى الغاية واستظرفه الناس جملة ، الخاصة والكافة ، لسهولة تناوله وقرب طريقه وكان المخترع لها بجزيرة الاندلس مقدم بن معافر الفريرى من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب العقد ولم يظهر لها مع المتأخرين ذكر وكسدت موشحاتهما فكان أول من برع فى هذا الشأن عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المريه » اه.

---

(١) مقدمة ابن خلدون (مطبعة الكشاف ، بيروت) ص ص ٥٨٣ — ٥٨٤

(٢) في الاصل : الاغراس ، وأكبر الظن انها تحريف « الاغراض »

ويختلف عن الزجل فى أنه على الأكثر فصيح والزجل عامىّ وقد اتبع بعض الوشاحين عروض الخليل فى حين ان بعضهم الآخر خرج عليه إذ نسج موشحاته على غرار النقرات الموسيقية (١) .

وقد قسموا الموشح الى « غصن » و « سمط » و « قفل » . ويقصدون بالغصن « المطلع » ويعرف أيضا « بالمذهب » وهو عبارة عن سطر واحد أو سطرين و « بالسمط » القطعة التى تعقب الغصن وهو شبيه « بالدور » فى الاغانى العامية ويتضمن ثلاثة أسطر .

وينهى الموشح عادة (بالقفل) ويكون من نفس وزن وقافية (الغصن) ويعرف السمط والقفل مجتمعين (بالبيت) .

ومن عادة المتأخرين ان يجعلوا قفل البيت الاخير بلغة دارجة ويطلقون عليه اسم (الخرجة) .

واليك الرسم التخطيطى لما يكون عليه الموشح عادة :



(١) وقد اكتشف الباحثون علاقة وثيقة بين « الموشحات » و « الصوناتات » Sonnets أو الارانين وقد اختلفت الآراء عما اذا كانت قد وجدت فى الغرب أولا =

مثال من الموشحات للوزير لسان الدين ابن الخطيب (من بحر الرمل) :

جادكَ الغيث اذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلما في الكرى أو خلسة المختلس

* * *

إذ يقود الدهر اشتات المنى ينقل الخطو على ما يُرسمُ
زُمراً بين فُرادى وثُنى مثلما يدعو الوفود الموسمُ
والحيا قد جلل الروض سنا فثغور الأرض عنه تبسِمُ

* * *

وروى النعمان عن ماء السما كيف يروى مالكٌ عن أنس ؟
فكساه الحسنُ ثوباً معلما يزدهى منه بأبهى ملبس[1]

وهى معارضة لموشح أبي العلاء ابن زهر :

أيها الساقى اليك المشتكى — ا قد دعوناك وإن لم تسمع — ب

* * *

ونديم همتُ فى غرته — ج
وبشرب الراح من راحته — ج
كلما استيقظ من سكرته — ج

* * *

جذب الزقّ اليه واتكى — ا وسقانى أربعاً فى أربع — ب

* * *

= وانتقلت الى الشرق عن طريق أسبانيا أم بالعكس وأكبر الظن انها من أصل عربي اقتبسها الاوربيون من الادب الاندلسي فشاعت في ايطاليا وفرنسا وانكلترة ، وأقرب الاراني الى الموشحات العربية من حيث التركيب هي الاراني الشكسبيرية .

(١) ابن خلدون : « المقدمة » ص ص ٥٨٦ — ٥٨٧ وتجد الجزء الذي اقتبسناه في « مختارات من الشعر الاندلسي » (جمعها وحققها الدكتور أ . ر . نيكل) طبعة دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٤٩ ، ص ٢١٢

ما لعيني عشيت بالنظر — ج

انكرت بعدك ضوء القمر — ج

فاذا ما شئت فاسمع خبرى : — ج

عشيت عيناى من طول البكا — ا   وبكى بعضى على بعضى معى[1] — ب

* * *

وقد يكون الغصن أو القفل سطراً بدل سطرين وشطراً مكان شطرين كما هو واضح من المثال الثانى وقد يطيل الشاعر الأشطر ويقصّرها ، وهاك مثالاً من الموشح ذى الأشطر القصيرة مما نظمه أبو بكر الابيض الوشّاح أحد معاصرى ابن باجه :

ما لذَّ لى شرب راحِ — ا

على رياض الأقاحِ — ا

لولا هضيم الوشاحِ — ا

اذا أسافى الصباحِ — ا

* * *

أو فى الأصيلْ — — ب

أضحى يقولْ : — — ب

ما للشمولْ — — ب

لطمت خدىّ — — ج

وللشمالْ — — د

هبتْ ، فمالْ — — د

غصن اعتدال — — د

ضمه بُردى — — ج

* * *

(١) مختارات من الشعر الاندلسي ، سبق ذكره ، ص ٢٠٨

« فنون الشعر الشعبي القديمة »

الزجل

— ١ —

جاءنى البرغوث وانا نايم (ا)	وصار على جسمى حايم (ا)
وقال لى شهر وانا صايم (ا)	بحسابى خلص رمضان (ب)
قلت يابرغوثى لا تجاذبنى (ج)	علامك انت مراكبنى ؟ (ج)
بالله عليك لا تتاعبنى (ج)	واتركنى أنا تعبان (ب)
قال لى انا مانى بهمك (د)	لا امرك ولا اغمك (د)
عشاى الليله من دمك (د)	والغد يفرجها الرحمن (ب)
قلت له : انا اراعيك (ه)	وعند الناس انشد فيك (ه)
روح لغيرى يعشيك (ه)	واتركنى الليله نعسان (ب)

— ٢ —

خدودك شمس وعيونى حربها	واوصاف اليك كل كاهن حربها
يا عينك من تصد تنبت حربها	بدلالى وتهت عن رد الجواب

اقرأ الابيات المدرجة أعلاه[1] تجدها قد نظمت بلغة بعيدة عن الاعراب وقد غلب عليها التسكين ولكنها مع ذلك أبيات موزونة تصلح للغناء فتعلم انها من نمط خاص . انها كذلك وتعرف « بالزجل » وهى واحدة من فنون الشعر الشعبي الأربعة القديمة عند العامة وهى : الزجل والمواليا والكان وكان والقوما[2] .

(١) راجع « الادب الرفيع » ص ١١٩

(٢) راجع أحمد الهاشمى ، ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب ، القاهرة ، ١٩٥١ ، ص ١٤٦

وأول من ابتدع الزجل هو أبو بكر ابن قزمان ويرجح انها وجدت قبله . وهو شعر نظم خصيصاً للغناء وقد عرف فى الشام بالمعنى وفى العراق بالعتابة تارة وبالزهيرى تارة اخرى والأولى من الوافر والثانى من البسيط .

ومع أن الزجالين قد استعملوا بحور الخليل الستة عشر[1] فانهم ابتدعوا بحوراً اخرى الى جنب ذلك .

والشائع فى هذا الضرب من النظم ان يأتى الزجال بثلاثة أشطر متشابهة القوافى يعقبها شطر رابع تكون قافيته مختلفة عن الثلاث الباقيات ، ولكنها بمثابة اللازمة إذ أن رويها يلتزم فى كل شطر رابع من القطع التى تليه فى القصيدة كما فى المثال الثانى أعلاه وهو من النوع الذى يعرف عند العراقيين بالعتابة وبحره الوافر ويجرى على نفس النسق المورد أعلاه أى أن البيت يتألف فى الحقيقة من أربعة أشطر أو مصاريع ، الثلاثة الاولى من روىّ معين والرابع من روىّ مغاير له ولكنه ملتزم فى كل شطر رابع فى القصيدة ، ويشيع الجناس عادة فى القوافى الثلاث الاولى كما ترى ، وقد اختلف فى تسميته بالعتابة فربما جاءت من انها نسجت فى أول أمرها على نسق قول جرير (من الوافر) :

أقلى اللوم عاذل والعتابا وقولى إن أصبت لقد أصابا

هذا فضلاً عن أنها تتضمن الشىء الكثير من عتاب الخلان والأحباب .

وقد ينظم الشعر الزجلى أقفالاً ، ولا يزيد القفل الواحد على بيتين فى الغالب وقد يكون للبيت رويان أحدهما للصدر والآخر للعجز ، وقد تسوده قافية واحدة على نحو ما نجد عند سكان جنوب العراق ولاسيما نسائهم .

---

(١) راجع معروف الرصافى ، الادب الرفيع ، ١١٩

خلاصة البحث

فنون الشعر الشعبي العربي القديمة أربعة وهي : الزجل والمواليا والكان وكان والقوما . وأول من ابتدع « الزجل » ابن قزمان ، وقد عرف في العراق بالعتابة وينظم من الوافر وبالزهيري وينظم من البسيط ، وتكون الأشطر الثلاثة الاولى عادة من روى واحد والشطر الرابع من روى آخر يلتزم في كل شطر رابع ويغلب التجنيس على قوافي الأشطر الثلاثة الاولى .

المواليا

أ ـ قالت جارية من جواري البرامكة ترثيهم :

يا دار أين ملوك الارض أين الفرس ؟
أين الذين حموها بالقنا والتُرس ؟
قالت تراهم رممْ تحت الاراضي الدُرسْ
خفوت بعد الفصاحة ألسنتهم خُرسْ

ب ـ وقال صفي الدين الحلي :

من قال جودة كفوفك والحيا مثلين
اخطا القياس وفي قوله جمع ضدين
ما جدت إلا وثغرك مبتسم يا زين
وذاك ما جاد الا وهو باكي العين

جـ ـ وقال أيضاً :

ان الصوارم ما زالت بأيدينا تميس عُجباً ، ويهتز القنا لينا
ومجد أعلامنا في الناس يعلينا بيض صنائعنا ، سود وقائعنا
خضر مرابعنا ، حمر مواضينا

د ـ وقال بعضهم :

هلّى راح راح يا قلبي شكوتك لله   قسمتك جت كده تقدر تقول اسلاه
ما قلت لك فضها هددتنى بالآه   يا ترى انصحك والا اتركاك مجروح ؟
القدر شاف كده ، جوا الفؤاد ولاه

* * *

تأمل الأمثلة الأربعة تجدها جميعاً عدا الأخير منها من بحر البسيط ، وانها بلغة فصيحة عدا الأخير أيضا وانها بلغة معربة باستثناء المثال « ا » فقد غلب عليه التسكين ، والمثال « د » إذ نظم باللغة الدارجة .

هذه كلها تمثل لوناً من النظم يعرف « بالمواليا » قيل ابتدعه بعض أشياع البرامكة وأتباعهم بعد نكبتهم فقد حرم عليهم الرشيد رثاءهم باللغة الفصحى فراحوا يرثونهم وينوحون عليهم بلغة غير معربة أى بما يشبه العامية وينهون مقاطعهم بعبارة : « يا مواليّا ! » فعرف هذا اللون « بالمواليا » وقيل بل سبب التسمية موالاة قوافيه بعضها بعضا .

وتجد فى المثال « ا » أول ما ورد من هذا الفن على لسان جارية من جوارى البرامكة .

ونظم « المواليا » على الأغلب من بحر البسيط والفاظه ساكنة الاواخر وبعضها مما يستعمله العامة ، ويكون تركيبه التخطيطى على الوجه الآتى :

.... ا   .... ا
.... ا   .... ا

أى أن مصاريعه الأربعة متشابهة من حيث الروى وقد تطور عنه تركيب آخر لا يختلف عن سابقه إلا باضافة مصراع خامس من نفس الروى الى المصاريع الأربعة الاولى ، مع تغيير الروى فى الشطر الثالث فيكون التركيب :

ـــــــــــــــ ا ـــــــــــــــ ا

ـــــــــــــــ ا ـــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــ ا

وهذا النوع فضلاً عن كونه غير معرب فهو أشد اغراقاً في العامية . وقد يكون الضرب وزان (فاعلن) و (فَعْلُنْ) أو (فِعْلانْ) .

وقد ذكر المحبي في كتابه : « خلاصة الاثر » ان أهل واسط أول من ابتدع المواليا واستعملوه في الوصف والمديح وسائر الاغراض واغرم به مواليهم وعبيدهم وفلاحوهم ثم انتقل منهم الى البغداديين الذين شذبوه وهذبوه ولطفوه فعرفوا به دون غيرهم . وهذا الذى حدا بصفي الدين الحلي الى أن ينسبه الى الزراع البغاددة الذين يسقون مزارعهم بالدلاء ويغنون .

وقد بقي اسم « المواليا » في العراق الى يوم الناس هذا إلا أنه حرف الى « الموال » وتركيبه كتركيب « الزهيري » ولو ان هذا الاخير أصبح يضم سبعة أشطر تكون الثلاثة الاولى من روى والثلاثة التي تليها من روى آخر والشطر السابع المفرد من روى الاشطر الثلاثة الاولى فيكون التركيب التخطيطي كما يلي :

الزهيري

ـــــــــــــــ ا ـــــــــــــــ ا

ـــــــــــــــ ا

ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــ ا

الكان وكان

مستفعلن ـ فاعلاتن ـ مستفعل ـ مستفعل

مستفعلن ـ فاعلاتن ـ مستفعلن ـ فعلان

* * *

يا قاسى القلب مالك تسمع ما عندك خبر

ومن حرارة وعظى قد لانت الاحجار

افنيت ما لك وحالك فى كل ما لا ينفعك

ليتك على ذى الحالة تقلع عن الإصرار

اذا ما تأملت فى الابيات الواردة أعلاه والتى أوردها الابشيهى فى « المستطرف » والمحبي فى « خلاصة الاثر » تبينت انها من نظم واحد ومن قافية واحدة ، غير ان الشطر الاول من البيت أطول من الثانى ولا تكون القافية فيه إلا مردفة .

وينسب فضل اختراع هذااللون الى البغداديين وقد سموه كذلك لاستعمالهم اياه فى نظم الأساطير والحكايات الخرافية إذ يقولون فيه : (كان وكان) للدلالة على انها روايات لا أصل لها ولا سند . وقد استعمل هذا الضرب فى المواعظ والحكم ونظم فيه أئمة فضلاء من أمثال ابن الجوزى وشمس الدين الكوفى .

خلاصة البحث

الكان وكان شعر من وزن واحد وقافية واحدة إلا أن صدر البيت أطول من عجزه ويجب أن تكون قافيته مردفة وهو يستعمل فى الحكايات والأساطير ويبدأ رواته ومنشدوه بقولهم : « كان وكان » قبل الشروع بتلاوته للدلالة على منحاه الاسطورى .

القوما

— ١ —

مستفعلن - فاعلانْ　　مستفعلن - فاعلانْ

أو

مستفعلن - فعلانْ　　مستفعلن - فعلانْ

قال الابشيهى فى مدح بعض الخلفاء ليسحر فى رمضان :

لا زال سعدك جديد　　دايم وجدك سعيد

ولا برحت مُهنّا　　بكل صوم وعيد

* * *

فى الدهر انت الفريد　　وفى صفاتك وحيد

والخلق شعر منقح　　وانت بيت القصيد

— ٢ —

وقال ولد لابن نقطه مخاطباً الخليفة الناصر :

يا سيد السادات　　لك بالكرم عادات

انا بُنَيّ ابن نقطه　　تعيش أبويا ماتْ

اقرأ الابيات الأربعة الاولى تجدها من وزن واحد وقافية واحدة فهو شبيه بالكان وكان من هذه الناحية إلا أنه كان يستعمل للإنشاد فى رمضان لتنبيه النائمين لتناول السحور . ويختلف عن الكان وكان أيضاً فى أن له وزنين أولهما مركب من أربعة أقفال ـ ثلاثة منها متساوية فى الوزن والروى ، وثانيهما من ثلاثة أقفال مختلفة الوزن متفقة الروى فيكون بذلك القفل الاول أقصر من الثانى والثانى أقصر من الثالث .

والتخطيط الأساسى للنوع الاول المشهور هو :

.... ا .... ا

.... ؟ .... ا

* * *

.... ا .... ا

.... ؟ .... ا

أى انه مؤلف من أربعة أقفال ، الاول والثانى والرابع منها من نفس القافية ويترك الثالث دون قافيـة ولذلك أشرنا اليه بعلامة استفهام وتلتزم نفس القافية فى الأشطر الثلاثة من كل قفل وفى القصيدة بأسرها .

وهذا الضرب أيضاً من اختراع البغداديين أيام الدولة العباسية وجاءت التسمية من قول المغنين المسحّرين لبعضهم البعض وقت الغناء « قوما نسحر قوما » .

ويقال ان مبتدعه رجل اسمه ابن نقطة وانه ابتدعه للخليفة الناصر . وقيل كان لابن نقطة هـذا ابن صغير فلما مات أبوه أراد أن يحصل على نفس الامتيازات التى كانت لأبيه عند الخليفة فانتظر حتى حل شهر رمضان فوقف هو واتباع أبيه أمام قصر الخليفة وغنى الأبيات التى أوردناها أعلاه (القسم الثانى) فطرب له الخليفة وأجرى له ضعف جراية أبيه .

خلاصة البحث

القوما لون من الشعر الشعبي ذو وزن واحد وهو مستفعلن ـ فعلانْ (أو فاعلان) وقافية واحدة تنتظم جميع الأشطر عدا الثالثة من كل قفل إذ تكون حرة وله وزن آخر ذو ثلاثة أقفال بعضها أقصر من بعض ومختلفة فى الوزن ولكنها متفقة فى الروى .

« فنون الشعر الملحقة بالاوزان والقوافى »

١ - قال بديع الزمان الهمذانى (من البسيط) :

يكاد يحكيك صوب الغيث منسكبا   لو كان طلق المحيا يمطر الذهبا
والدهر لو لم يخن والشمس لو نطقت   والليث لو لم يصد والبحر لو عذبا

٢ - وقال المتنبي يمدح سيف الدولة (من البسيط) :

يا أيها المحسن المشكور من جهتى   والشكر من قبل الإحسان لا قبلى
اقل ، انل ، اقطع ، احمل ، علّ ، سل ، اعد
زد ، هش ، بش ، تفضل، أدن ، سرّ ، صل

٣ - وقال امرؤ القيس (من المتقارب) :

وحرب وردت وثغر سددت   وعلج شددت عليه الحبالا
ومال حويت وخيل حميت   وضيف قريت يخاف الوكالا

٤ - وقال الحريرى (من الكامل) :

يا خاطب الدنيا الدنيــة انها   شرك الردى (وقرارة الاكدار)
دار متى ما اضحكت فى يومها   ابكت غداً (تباً لها من دار)

* * *

تأمل بيتى الهمذانى تجد فى البيت الثانى منهما ظاهرة خاصة وهى ان الشاعر جاء بمعان مختلفة فى جمل منفصلة متساوية فى الوزن :

والدهر لو لم يخن | والشمس لو نطقت
والليث لو لم يصد | والبحر لو عذبا

وهذا هو ما يعرف عند الشعراء « بالتفويف » ، وقد اخذ من البرد المفوف أى الذى فيه خطوط بيض تخالف ألوانه الاخرى .

وينطبق نفس الشيء على البيت الثانى من بيتى المتنبي (المثال الثانى)

ولـكن الفرق هنا هو ان الجمل المنفصلة أقصر من سابقتها ، بل هى مجرد افعال أمر تؤدى معانى الجمل الـكاملة :

اقل | انل | اقطع | احمل | علّ | سلّ | اعد
زد | هش | بش | تفضّل | أدن | سرّ | صل

وهذا أشبه ما يكون بالبرد المفوف ذى الخطوط الرفيعة فى حين ان الأول أشبه ما يكون بالبرد المفوف ذى الخطوط العريضة .

ومن ضروب التفويف الأول أيضاً قول الشاعر (من الطويل) :

ولو ان مابى بالجبال لدكها وبالنار أطفاها وبالماء لم يجر
وبالناس لم يحيوا وبالدهر لم يكن وبالشمس لم تطلع وبالنجم لم يسر

ومن ضروب اللون الثانى المحاكى لقول المتنبى قول ابن العميثل فى عبد الله ابن طاهر (من الـكامل) :

يا من يؤمل أن تـكون خصاله كخصال عبدالله أنصتْ واسمع
اصدق ، وعفَّ ، وبرَّ ، واصبر واحتمل
واحلم ، ودار ، وكاف ، وابذل ، واشجع

* * *

تأمل الآن بيتى امرئ القيس (المثال الثالث) تجد أن الشاعر جعل كل بيت منهما أربعة أقسام ، الثلاثة الاولى منها على سجع واحد قد التزم فيه الدال والتاء : وردت ، سددت ، شددت ، وذلك فى البيت الاول ، والياء والتاء : حويت ، حميت ، قريت ، وذلك فى البيت الثانى مع التزام اللام روياً فى نهاية كل من البيتين فى لفظى (الحبالا والوكالا) وهذا ما يعرف عند الشعراء (بالتسميط) ونظير ذلك قول الحريرى فى بعض مقاماته (من المتقارب) :

لزمت السفار | وجبت القفار | وعفت النضار | لأجنى الفرح
وخضت السيول | ورضت الخيول | لجر ذيول | الصبا والمرح
ولولا الطماح | الى شرب راح | لما كان باح | فمى بالمُلَح

وقد سبق أن ذكرنا فى موضوع « المسمطات » نوعاً آخر يعرف بتسميط التقطيع وهو تسجيع كل أجزاء البيت على روى مغاير لروى القافية وضربنا لذلك مثالاً من قول ابن هانئ الاندلسى (من الكامل) :

ملؤا البلاد رغائباً | وكتائباً | وقواضباً | وشوازباً | إن ساروا

وجداولاً | وأجادلاً | ومقاولاً | وعواملاً | وذوابلاً | واختاروا

وقد سمى بعضهم هذا اللون بالموازنة واعتبره مستقلاً عن « التسميط » على أن هذا مع اللون السابق أشبه مايكون بالتفويف ذى الخطوط الرفيعة والعريضة على نحو ما ذكرنا .

تأمل الآن قول الحريرى (المثال الرابع) تجد أن للبيتين قافيتين مع وزنين مختلفين بحيث يمكن افراد احدهما عن الآخر ، فى قول الحريرى يمكن اسقاط الكلمات المحصورة بين قوسين مع استقامة الوزن والمعنى إذ يصبح من مجزوء الكامل فى حين ان الأصل من الكامل :

يا خاطب الدنيا الدنيـــة انها شرك الردى

دار متى ما اضحكت فى يومها ابكت غدا

ونظير هذا قول بعض الشعراء (من الكامل) :

واذا الرياح مع العشى تناوحت هوج الرمال (تكبهن شمالا)

الفيتنا نقرى العبيط اضيفنا قبل العيال (ونقتل الابطالا)

وهذا هو « التشريع » وسبب تسمية هذا اللون من فنون القافية بالتشريع هو كون الشاعر قد شرع فى بيته الشعرى باباً يخرج من وزن الى وزن مقارب له وهو مأخوذ من قول من يقول : شرع باباً الى الطريق أى فتح باباً يفضى اليه .

((من فنون الشعر والقافية))

١ - سمع أحمد بن يوسف قينة تغنى (من بحر الطويل) :

اناس مضوا كانوا اذا ذكر الالى　　مضوا قبلهم صلوا عليهم وسلموا

فقال أحمد من نفس الوزن والقافية :

وما نحن إلا مثلهم غير أننا　　أقمنا قليـــلا بعدهم وتقدموا

٢ - وقال بعضهم (من بحر الطويل) :

رأيت خيال الظل أكبر عبرة　　لمن هو فى عـــلم الحقيقة راقى

شخوص وأشباح تمرُّ وتنقضى　　وتفـــنى جميعاً والمحرك باقى

فقال عبد الغنى النابلسى :

(رأيت خيال الظل أكبر عبرة)　　يلوح بها معنى الكلام لأحداق

وفى كل موجود على الحق آية　　(لمن هو فى علم الحقيقة راقى)

(شخوص وأشباح تمرُّ وتنقضى)　　وليس لها مما قضى الله من واقى

لها حركات ثم يبدو سكونها　　(وتفنى جميعاً والمحرك باقى)

٣ - وقال أحدهم (من بحر البسيط) :

ليت الملاح وليت الراح قد جعلا　　فى جبهة الليث أو فى قبة الفلك

كيلا يقبل معشوقاً سوى أسد　　ولا يطوف بحانات سوى ملك

فقال معروف الرصافى من نفس الوزن والقافية :

سعى يحاول إسكارى بكأس طلا　　من كنت قبل الطلا من حبه ثملا

فقلت إذ نلت منه الضم والقبلا　　(ليت الملاح وليت الراح قد جعلا)

(فى جبهة الليث أو فى قبة الفلك)

أقول قولىَ هذا ليس من حسد　　للعاشقين ولا حقد على أحد

لكن صيانة أهل الحسن والغيد (كيلا يقبل معشوقاً سوى أسد)
(ولا يطوف بحانات سوى ملك)

* * *

تأمل في المثال الأول تجد أن الشاعر أحمد بن يوسف لم يزد على أن جاء ببيت من عنده ، من نفس الوزن والقافية ليتم معنى البيت الذى سمعه من القينة . ان هذا هو ما يعرف عند الشعراء بالإجازة وقد تكون الإجازة اتماماً لشطر أو اضافة لمعنى بيت ببيت آخر . والإجازة هنا بمعنى الانفاذ والتسويغ فأنت حين تجيز شطراً أو بيتاً فكأنك سوغت رأيه فأردت أن تتمه . فمن ذلك ما حدث لأبى نواس وأبى العتاهية ذات مرة إذ ارتجل الأول شطراً بقوله (من مجزوء الرمل) : « عذب الماء وطابا » فطلب الى صاحبه أن يجيزه ، فرد عليه بقوله : « حبذا الماء شرابا » .

* * *

اقرأ الآن المثال الثانى تجد أن عبدالغنى النابلسى استحسن بيتين لأحد الشعراء فأراد أن يتوسع فى معناهما فأضاف الى كل شطر من الأصل شطراً من عنده ، عجزاً لصدر وصدراً لعجز بحيث أصبح البيتان أربعة أبيات . ان هذه العمليـــة تعرف « بالتشطير » أى اضافة أشطر جديدة تفصل بين أشطر قديمة .

* * *

امعن النظر الآن فى المثال الثالث والأخير يتضح لك أن الرصافى هو الآخر قد اعجب ببيتين من الشعر لبعض الشعراء فأراد أن يتوسع فيهما معنى ومبنى ولكن الى مدى أبعد من عبد الغنى النابلسى فزاد على كل شطر من الأصل ثلاثة أشطر من عنده تسبق الشطر الأصلى أى انه جعل من كل شطرين من البيت الأصلى خمسة أشطر وهذا ما يعرف « بالتخميس » .

الإجازة : هى اضافة شطر جديد الى شطر لشاعر آخر أو بيت الى بيت آخر بقصد التوسع فى مبناه ومعناه شريطة أن يكون من نفس الوزن والقافية .

التشطير : هو أن تضيف الى صدر كل بيت عجزاً من عندك والى عجز كل منه صدراً فيصبح كل بيت بيتين نتيجة هذه العملية .

التخميس : هو أن تضيف الى صدر بيت من شعر غيرك ثلاثة أشطر من نظمك فيصبح البيت الأصلى خمسة أشطر بدلاً من شطرين .

فنون شعرية أخرى

— ١ —

السلسلة :

فعلن ـ فعلاتن ـ متفعلن ـ فعلاتان

فعلن ـ فعلاتن ـ متفعلن ـ فعلاتان

ا ـ السحر بعينيك ما تحرك أو جال … إلا ورمانى من الغرام بأوجال

يا قامة غصن نشا بروضة احسان … آيان هفت نسمة الدلال به مال

— ٢ —

الدوبيت الأعرج :

فعلن ـ متفاعلن ـ فعولن ـ فعلن … فعلن ـ متفاعلن ـ فعولن ـ فعلن

ب ـ قال شرف الدين ابن الفارض :

أهوى[1] رشأ لىَ الأسى قد بعثا … مذ عاينه تصبّرى ما لبثا

ناديت وقد ذهلت[2] فى خلقته … سبحانك ما خلقتَ هذا عبثا

---

(١) و (٢) الأصل : « أهو » و« فكرت » على التوالي واللفظتان لا يستقيم معهما الوزن .

- ٣ -

المواليا (النوع المعروف بالاعرج) :

مستفعلن - فاعلن - مستفعلن - فاعلانْ

مستفعلن - فاعلن - فعلانْ

جـ - يا عبد ابكى على فعل المعاصى ونوح

مُهْ فين جدودك أبوك آدم وبعده نوح

دنيا غرورة تجى لك فى صفة مركب

ترمى حمولها على شط البحور وتروح

المواليا (النعمانى) :

مستفعلن - فاعلن - مستفعلن - فعلنْ

مستفعلن - فاعلن - مستفعلن - فعلن

د - الأهيف اللى بسيف اللحظ جارحنا

بيده سقانا الطلا ليلاً وجارحنا

رمش رمى سهم قطّع به جوارحنا

آهين على لوعتى فى الحب يا وعدى

هجره كوانى وحيرنى على وعدى

يا خِلْ واصل ووافى بالمنى وعدى

من حر هجرك ومن نار الجوى رحنا

- ٤ -

الابوذيه :

مستفعلن - مستفعلْ - مفاعيلْ

مفاعيلن - مفاعيلن - مفاعيلْ

هـ - لا عن طمعْ عاشرتكْ وانا اخواكْ [1]
اطيح [2] ابأول صياحك وانا اخواكْ [3]
انچان انت خوتي [4] لي وانا اخواكْ [5]
ابكُثر ما انشد عليك انشد عليَّه [6]

* * *

لو تأملت المقطع الأول « ا » لوجدته من وزن :

فعلن ـ فعلاتن ـ متفعلن ـ فعلاتان   فعلن ـ فعلاتن ـ متفعلن ـ فعلاتان

-- | ٠٠٠-- | -٠-٠ | ٠٠٠-٠   -- | ٠٠٠-- | -٠٠٠- | ٠٠٠-٠

وهو وزن يعرف بالسلسلة أو الرباعي ويكون تركيبه التخطيطي كما يلي :

ا ________________   ا ________________

؟ ________________   ا ________________

أي يكون الشطر الأول والثاني والرابع على روي واحد في حين ان الثالث يكون حراً .

ولم نعثر على أمثلة في كتب الأدب والعروض غير البيتين اللذين أوردناهما والشطر الذي أورده الدمهوري في الحاشية الكبرى [7] وهو :

يا سعد لك السعد إن مررت على البانْ

وقال انه من قصيدة مشهورة ، وغير شطر لشاعر آخر :

يا بدر لمولاك باللطـــافة هنـاك

---

(١) اخواك : أي آخذ منك الاتاوة

(٢) أي أول من ينجدك ويصل اليك

(٣) أي أصيح في طلب النجدة وللفظة علاقة بكلمة النخوة

(٤) أي ان كنت أخاً لي

(٥) أي أخوك

(٦) اقتطفنا هذه الابوذيه من مجموعة غير مطبوعة للاستاذ جعفر الخليلي

(٧) ص ٥٨

هذا كل ما عثرنا عليه من وزن السلسلة وأكبر الظن انه فن من الشعر لم يستهو الشعراء كثيراً لذلك انطوى وانغمر مع الاوزان المهملة .

* * *

ولو تأملت القسم الثانى « ب » لوجدت انه شبيه بالدوبيت ولكن قوافيه غير متحدة فقد اختلفت القافية الثالثة عن الاولى والثانية والرابعة ولذلك يعرف « بالأعرج » .

ويكون شكله التخطيطى على الوجه الآتى :

ا	.... ا
؟	.... ا

وهو من نفس وزن الدوبيت الذى ينطبق عليه قول الشاعر :

دوبيد	تهمُ عرو	ضُهُ تر	تجـل	فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلن
- -	- . . - -	- - .	- . .	- -	- . - . .	- - .	- . .

ويقول الدمنهورى [1] ان للدوبيت خمس أعاريض وسبعة أضرب :

الاولى - تامة ثقيلة [2] (فعلن . . -) ولها ضربان :

الاول - مثلها (فعلن . . -) (١)

الثانى - مذال (فعلانْ . . - ه) (٢)

الثانية - تامة خفيفة (فعلن - -) ولها ضربان :

الاول - مثلها (فعلن - -) (٣)

الثانى - مذال (فعلان - - ه) (٤)

الثالثة - مجزوءة صحيحة وضربها مثلها (فعولن . - -) (٥)

الرابعة - مجزوءة محذوفة وضربها مثلها (فعو . -) (٦)

الخامسة - مشطورة وضربها مثلها (فعلن - -) (٧)

---

(١) ص ٥٨ (٢) سميت ثقيلة لحركة العين فيها

واليك بعض الأمثلة منه :

رقم العروض — رقم الضرب

(أ) اصبحـ | ت متيماً | حزيناً | بـالى
(٢) فعلن | متفاعلن | فعولن | فعلن

مضنى | ولقد تغيـ | يرت احـ | ـوالى
فعلن | متفاعلن | فعولن | فعلن (٣)

يا جـ | ـمع شوامتى | ويا عذ | ذالى قلوا | عذلى فليـ | ـس قلبي | خالى
فعلن | متفـاعلن | فعولن | فعلن فعلن | متفاعلن | فعولن | فعلن

(ب) ما احـ | ـسن حي | وما اجـ | ـمـلـهُ
(١) فعلن | متفاعلْ | فعولن | فعلن

ما اعـ | ـدل قدّهُ | وما اكـ | ـملهُ
فعلن | متفـاعلن | فعولن | فعلن (١)

لا يسـ | ـمح بالوصا | ل إلا | غلطاً فى نا | دره وذا | ك لا حكـ | ـم لهْ
فعلن | متفاعلن | فعولن | فعلن فعلن | متفاعلن | فعولن | فعلن

(جـ) يا من | بسنان رمـ | ـحه قد | طعنا
(١) فعلن | متفاعلن | فعولن | فعلن

والصا | رم من لحا | ظه قط | طعنا
فعلن | متفاعلن | فعلن | فعلن (١)

ارحم | دنفـاًبسنـ | ـنه قـد | طعنا من حبـ | ـبك لا يصيـ | ـبه قط | طُ عنا
فعلن | متفاعلن | فعولن | فعلن فعلن | متفاعلن | فعولن | فعلـن

يتبين من أبيات الدوبيت التى قمنا بتقطيعها ان علة القطع فى تفعيلة (متفاعلن ـ ـ ـ ـ) جائزة فى حشو هذا الوزن كما نرى فى البيت الاول من « ب » اللهم إلا اذا اعتبرنا ذلك خطأ من الناسخ وصوابه « حِبّنا » (أى حبيبنا) وهو ما نرجحه .

ويقسمه صاحب ميزان الذهب[1] الى خمسة أنواع وكلها مضطربة الاوزان من صنع قوم ليس لهم المام كاف بالعروض ولا الايقاع الموسيقى :

(١) الرباعى المعرج :

يا من	هجا المحب	ب عمداً	وسلا	ورما	ه على اللظى	قتيلاً	وسلا
فعلن	متفعلن	فعولن	فعلن	فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلن
ماالقو	ل اذا سئلـ	ت عن مقـ	تـله[2]	ياقـا	تـله بأيـ	ى ذنب	قتلا ؟
فعلن	متفاعلن	فعولـن	فعلن	فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلن

وفيه الشطر الثالث خارج عن روى الأشطر الثلاثة الاخرى كما ان التفعيلة الثانية من الشطر الاول قد أصابها « الوقص » أى حذف الثانى المتحرك .

(٢) الرباعى الخالص :

أهوى	رشأ بلحـ	ظه كا	لمنـا	رمزاً	وبسيف لحـ	ظه كا	لمنـا
فعلـن	متَفاعلن	فعولن	فعلن	فعلن	متفـاعلن	فعولن	فعلن
لو كا	ن من الغرا	م قد سلـ	لمنـا	ما كا	ن له بيـ	ده سلـ	لمنـا
فعلن	متَفـاعلن	فعولن	فعلن	فعلن	متفاعلُ	فعولن	فعلن

وفيه تعتمد القوافى على الجناس .

(٣) الرباعى المنطق :

قد قد	د مهجتى	غرامى	ونشر	والقلـ	ب ملك
فعلن	متفعلن	فعولن	فعلـن	فعلن	فعلن
من كا	ن يراك قا	ل ما ا	ت بشر	بل ا	ت ملك
فعلن	متفـاعلن	فعولن	فعلـن	فعلـن	فعلن

وفيه الشطر الأول والثالث أطول من الثانى والرابع وتعتمد قافيتا هذين

---

(١) ص ١٤٥ — ١٤٦

(٢) في الاصل : « قتله » والوزن لا يستقيم الا بجعل اللفظة « مقتله »

الأخيرين على الجناس وقد أصاب التفعيلة الثانية من الشطر الاول ، وقص ، أى حذف الثانى المتحرك .

(٤) الرباعى المرفل :

بدر | واذا رأة | هشمس الا | أفُق كسفت ورة | قى يو | م أحد
فعلن | متفاعلن | فعولن | فعلن متفاعلن | فعلن | فعلن

عوذ | تُجماله | برب الا | فلق وبما خلق | من كا | ل أحَدْ
فعلن | متفاعلن | فعولن | فعلن متفاعلن | فعلن | فعلن

وهو كالرباعى الممنطق من حيث القوافى والجناس مع اضافة تفعيلة ثالثة الى العجز .

(٥) الرباعى المردوف :

يامرْ | سلَ الأنا | مجاهاً | وحمى(١) ها از | ت لنا عز | زوهدى | فى أى | مدد
فعلن | متفعلن | فعولن | فعلن فعلن | متفاعلْ | مستعلن | فعلن | فعلن

يا افـ | ضل من مشى | بأرض | وسما يا شا | فعنا فى اا | حشر غداً | غوثاً | ومدد
فعلن | متفاعلن | فعولن | فعلن فعلن | متفاعلْ | مستعلن | فعلن | فعلن

وتتوفر فيه ما اشترط فى الرباعى المرفل من شروط مع زيادة تفعيلة رابعة وخامسة على العجز .

* * *

اقرأ الآن القسم ٣ (جـ) تجده من نوع المواليا وقد اختلفت قافية المصراع الثالث عن المصاريع الثلاثة الباقيـــة ، لذلك أطلقوا عليه اسم الأعرج .

---

(١) الاصل : « مرسلا الانام » وهو تركيب جد مضطرب من حيث الوزن وقـــد حاولنا تقويمه دون الابتعاد عن الالفاظ الاصلية فلم نوفق أكثر مما فعلنا ومن المؤسف ان صاحب ميزان الذهب لم يشر الى كل هذه الاضطرابات الصارخة فى الوزن بل اكتفى بالاستشهاد بها .

أما (د) فهو نوع آخر من المواليا يعرف «بالنعماني»، ويكثر فيه التجنيس، وهو يتألف من سبعة مصاريع بدلاً من أربعة.

* * *

وأخيراً تجد في (هـ) نموذجاً من الأدب الشعبي العراقي المعروف «بالابوذيه»، وربما كان أصل اللفظة «أبو أذيه» أي الذي يتحمل الإيذاء لكثرة ما يعبر هذا اللون عن الآلام التي يتحملها العشاق والخلان والمحبون. وهو كما ترى ليس من نفس وزن الدوبيت وإنما قد غلبت عليه تفاعيل الهزج.

خلاصة البحث

هناك فنون شعرية اخرى تعرف «بالسلسلة» ووزنها «فعلن - فعلاتن - متفعلن - فعلاتان»، وأشطره على روى واحد باستثناء الثالث الذى يكون سائباً.

والدوبيت الأعرج وهو نفس وزن الدوبيت الاعتيادى إلا أن روى شطره الثالث يكون سائباً كذلك.

والمواليا (من النوع الأعرج) والتسمية لنفس السبب الذى أوردناه فيما يتعلق «بالدوبيت الأعرج»، والمواليا «النعماني» ويتألف من سبعة أشطر الثلاثة الاولى والسابع من نفس الروى والبقية من روى آخر ويكثر فيه التجنيس. وهناك كذلك الفن الشعبي المعروف «بالأبوذيه» والتفاعيل الغالبة عليه هي تفاعيل الهزج وقد نشأ فى جنوب العراق.

التمرين الحادي عشر

بين أنواع الفنون الشعرية فى النماذج الآتية واشرح أوزانها وقوافيها حيثما اقتضى الأمر:

١ - قم يا مقصّر تضرّع قبل أن يقولوا كانَ وكانْ

للبرّ تجرى الجوارى   فى البحر كالأعلام

٢ - وعريشٌ قام على دكّانْ   بحال رُواقْ
واسدْ ابتلعْ ثعبانْ   فى غُلظِ ساقْ
وفتح فمُوا بحالْ انسانْ   فيه الفُواقْ
وانطلقَ يجرى على الصفّاحْ   ولقىَ الصباحْ[1]

٣ - غزالٌ هاج لى شجنا   فبتُّ مكابداً حزنا
عميدَ القلب مرتهنا   بذكر اللهو والطربِ
سبتنى ظبية عُطُلُ   كأن رضابها عسلُ
ينوء بخصرها كفلُ   ثقيلُ روادف الحقَبِ

٤ - ورقيب يردد اللحظ ردّا   ليس يرضى سوى ازديادى بعدا
ساحر الطرف مذ جنى الخدُّ وردا   ان يوماً لناظرى قد تبدّا
فتملى من حسنه تكحيلا
وتصدّى من لحظه فى استباق   يمنع اللحظ من جنى واعتناق
ايأس اللحظ من لحاظ اعتناق   قال جفنى لصنوه : لا تلاقى
ان بينى وبين لقياك ميلا

٥ - يا ابن الملوك الألى شادوا ممالكهم
بسلة البيض والخطيّة السلبِ[2]

(١) الابيات لابن قزمان المتوفى سنة ٥٥٥ هـ وقد كان امام الزجالين قاطبة والزجل كما سمعنا من اخترع في الاندلس وذلك بعد أن وصل فن الموشحات اوجه وبوسعنا أن نعتبر الازجال موشحات عامية وقد كثرت أنواع الازجال تقدر كثرة أنواع الموشحات حتى بالغ بعضهم قائلا : ان صاحب الف وزن ليس بزجال ويدعى بعضهم ان هناك زجلا اسمه راشد سبق ابن قزمان في اختراع « الزجل » الا أنه لم يبلغ ما بلغه ابن قزمان في هذا الفن (راجع ميزان الذهب ، ص ١٣٢) .

(٢) البيتان في المثال الخامس لعلي بن المقري

ارفع وضع واعتزم وانفع وضر وصل
واقطع وقسم ودم واصفح وجد وهبِ

٦ - ربَّ أخ كنت به مغتبطاً | أشد كفي بعُرى صحبته
تمسكاً منيَ بالودّ ولا | أحسبه يزهد في ذي أمل

٧ - ما زالت الدنيا لنا دار أذى | ممزوجة الصفو بأنواع القذى
من لك بالمحض وليس محضُ | يخبث بعضٌ ويطيب بعضُ

٨ - ويحك يا نفسي احرصي | على ارتيـــاد المخلص
وطـــاوعي واخلصي | واستمعي النصح وعي

٩ - قوم بهم تجلى الكروب ومنهم | يرجى الجدى إن ضنت الأدواء
فنداؤهم قبل السؤال وجُودهم | قبل الندى وكذلك الكرماء

١٠ - أشرقت أنوار أحمد | واختفت منها البدور
يا محمـــد يا ممجّـــد | أنت نور فوق نور

١١ - قلتَ لي إنني سأصليك ناراً | فتحيرتُ في مكان العقابِ
حيثما أنت لا عذاب وأنّى | لم تكن أنت ؟ كي يكون عذابي !

١٢ - أنت كل الأهل لي إذ أنت حيّ | آه فارحم وانعطف رفقاً عليّ
آه فارفق بي وبالطفل لديّ !

---

(١) المثال السابع لأبي العتاهية
(٢) المثال الثامن لعبد الغني النابلسي في المديح
(٣) المثال التاسع لصفي الدين الحلي
(٤) المثال العاشر أغنية لأولاد النجار الحجازي قابلوا بها الرسول (ص) وبأيديهم الدفوف .
(٥) المثال الحادي عشر هو ترجمة بيتين للاستاذ جعفر الخليلي عن « الخيام » .
(٦) المثال الثاني عشر من الياذة هوميروس ، ترجمة البستاني (راجع مجـــلة الاستاذ ، المجلد ١١ ص ٩٤)

« أوزان المولدين وقوافيهم »

ـ أ ـ

المستطيل :

١ ـ

لقد هاج اش	تياقى	غرير الطر	ف احور
مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن
ادير الصُّد	غُ منه	على مسك	وعنبر
مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن

الممتد :

٢ ـ

صادقا	ى غزالٌ	احور	ذو دلالِ
فاعلن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن
كلما	زدت حبا	زاد منـ	ى نفورا
فاعلن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن

المتوافر :

٣ ـ

ما وقوفك	بالركائب	فى الطلل	ماسؤالك	عن حبيبك	قد رحل ؟
فاعلاتك	فاعلاتك	فاعلن	فاعلاتك	فاعلاتك	فاعلن

المتئد :

٤ ـ

كن لأخلا	ق التصابى	مستمرياً	ولأحوا	ل الشباب	مستحلياً
فاعلاتن	فاع لاتن	مستفعلن	فعلاتن	فاع لات	مستفعلن

المنسرد :

٥ ـ

على العقل	فعوّل فى	كل شان	ودان كما	ل من شئت	أن تدانى
مفاعيلُ	مفاعيلن	فاع لاتن	مفاعلن	مفاعيلُ	فاع لاتن

المطرد :

٦ - ماعلى مسـ | تهام ريـ | ع بالصدّ فاشتكى ذ | م ابكانى | من الوجد
فاعلاتن | مفاعيلن | مفاعيلن فاعلاتن | مفاعيلن | مفاعيلن

— ب —

وزن دق القصّار :

٧ - للمنون | دائرا ت يُدرنَ | صرفها
فاعـلاتُ | فاعلا فاعـلاتُ | فاعـلا

فتراها | تنتقينا واحداً فـ | واحدا
فعلاتن | فاعلاتن فاعـلاتُ | فاعـلا

تأمل فى الأبيات الستة الاولى التى أوردناها فى صدر هذا الكلام تجد أنها ليست من الاوزان الستة عشر التى درستها فى الجزء الأول من هذا الكتاب ، ولكن لو امعنت النظر فيها ملياً وجدت أنها ليست جديدة كل الجدة وإنما هى مقلوب بحور مألوفة لديك كل الألفة وهى : الطويل ، والمديد والرمل ، والمجتث ، والمضارع (بصورتين) ، وعلى ذلك فقد سميت هذه الأوزان المستحدثة بالمستطيل ، والممتد ، والمتوافر ، والمتئد ، والمنسرد ، والمطرد . وتلاحظ ان المتوافر فى الحقيقة ليس مقلوب الرمل بل هو مزيج من تفعيلتين معكوستين للكامل مع التفعيلة الأخيرة المحذوفة للرمل .

وقد قلب المضارع على طريقتين فاستحدث منه وزنان جديدان وهما :

المنسرد : مفاعيلن ـ مفاعيلن ـ فاع لاتن

والمطرد : فاعلاتن ـ مفاعيلن ـ مفاعيلن

اقرأ الآن البيتين الأخيرين تجدهما محاكاة لصوت المدق عند القصّارين فهما ليسا من أى وزن من أوزان الخليل ولا مقلوب أى منها ، وعندما اعترض على ناظمهما وهو أبو العتاهية أجاب مكابراً : أنا أكبر من العروض .

ولكن العجيب أننا عندما نبحث عن أمثلة اخرى لهذه الاوزان المستحدثة المقلوبة لا نجد لما نبتغي أثراً وأكبر الظن انها من ألاعيب العروضيين وانها ليست أكثر من أوزان ابتدعها علماء العروض فلم تلق استحساناً من لدن الشعراء فاهملت مع ما اهمل من اوزان اخرى نجدها في دوائر الخليل الخمس .

خلاصة البحث

استحدث في العروض العربي بحور وأوزان مشتقة من بحور الخليل وهي :

(١) المستطيل : وهو مقلوب الطويل ، وتفاعيله :

مفاعيلن ـ فعولن ـ مفاعيلن ـ فعولن

(٢) الممتد ـ وهو مقلوب المديد ، وتفاعيله :

فاعلن ـ فاعلاتن ـ فاعلن ـ فاعلاتن

(٣) المتوافر ـ وهو مزيج محرف من الكامل والرمل ، وتفاعيله :

فاعلاتك ـ فاعلاتك ـ فاعلن

(٤) المتئد : وهو مقلوب المجتث ، وتفاعيله :

فاعلاتن ـ فاع لاتن ـ مستفع لن

(٥) المنسرد : وهو مقلوب المضارع ، وتفاعيله :

مفاعيلن ـ مفاعيلن ـ فاع لاتن

(٦) المطرد : وهو لون آخر من مقلوب المضارع ، وتفاعيله :

فاعلاتن ـ مفاعيلن ـ مفاعيلن

(٧) واستحدث أبو العتاهية وزناً حاكى فيه مدق القصار وتفاعيله :

فاعلاتُ ــ فاعلا   فاعلاتُ ــ فاعلا

« التوليد فى الاوزان »

١ ـ قال سلم الخاسر[١] من ارجوزة فى مدح موسى الهادى وهى على تفعيلة واحدة « مستفعلن » :

موسى المطر ـ غيث بكر ـ ثم انهمر ـ الوى المرر[٢] ـ كم اعتسر ـ ثم ايتسر[٣] ـ وكم قدر ـ ثم غفر ـ عدل السير ـ باقى الأثر ـ خير وشرّ ـ نفع وضرّ ـ خير البشر ـ فرع مضر ـ بدرٌ بدر .

٢ ـ وقال بعضهم على وزن (مفاعلتن ـ فعولن) :

سقى طللاً بحُزوى
هزيمُ الودقِ احوى
عهدنا فيه أروى
زماناً ثم أقوى

* * *

وأروى لا كنودُ
ولا فيها صدودُ
لها طرفٌ صيودُ
ومبتسَمٌ برودُ

٣ ـ وقال أحمد شوقى من وزن (فاعلن ـ فَعَلْ) :

بين عينيه والمها نسبْ
ماء خده شفٌّ عن لهبْ

---

(١) يراجع في سيرته : محمد الخولي ، مجلة العربي ، العدد ٥٥ حزيران ١٩٦٣ ، ص ص ١١٤ — ١١٩

(٢) شديد القوى

(٣) باب (افتعل) من « يسر » وأصل اللفظة ايتسر .

ساقى الطلا (1) شربها وجبْ
هاتها مشتْ فوقها الحِقَبْ
بابليـــــةٌ تنفث الحَبَبْ (2)

* * *

اقرأ المثال الأول تجده من بحر الرجز والشطر الواحد مؤلف من تفعيلة واحدة وهى : « مستفعلن - - - - »

ومن هذا النوع ايضاً ما نظمه يحى بن على المنجم من ارجوزة ايضاً :

طيف ألمّ بذى ســـلم بعد العتَمْ يطوى الأكَمْ

وقد اختلف العروضيون فى اعتبار مثل هذا الفن شعراً .

اقرأ المثال الثانى تجده على زنة « مفاعلتن - فعولن » . ومن نفس النمط قول الشاعر :

أشاقك طيف مامهْ بمكة أم حمامهْ

فهو من منهوك الوافر المقطوف وهو من الأوزان التى لم تألفه العرب .

اقرأ الآن المثال الثالث تجده على زنة « فاعلن - فعَلْ » ، وهو مما استحدثه محمود سامى البارودى إذ قال من قصيدة ذات قافية مقيدة بالسكون :

ليس من أسا (3) مثل من جَرَحْ
أين من رأى فاسداً صلحْ ؟
كل من وشى سوف يُفتضَحْ
فاترك الأذى فالأذى ترحْ
واسعَ للعُـلى من سعى نَجَحْ

وقد وجده محمد الهراوى مما يصلح للأناشيد المدرسيه وقصائد الاطفال فنظم عليه أبياتاً ، منها :

---

(1) الخمرة (2) الفقاقيع

(3) أسا بمعنى داوى ومنه الآسي أي الطبيب وبوجه أدق الجراح واللفظة قديمة وقد وجد لها أثر في اللغة البابلية .

شـاعر ظهرْ　　　وهو فى الصغرْ
ذو براعـــةٍ　　　تبدع الصورْ

وابتدعت السيدة نازك الملائكة (تفعيلة ، فاعلُ ، ـ ـ .) فى بحر المتدارك استعملته فى بعض قصائدها [1] كما فى قولها فى مطلع قصيدتها ، لعنة الزمن ، فى ديوان قرارة الموجة :

، كان المغرب لون ذبيحٍ
والافق كآبة مجروحٍ ،

ووزن الشطرين هو :

فعلن — فاعلُ — فاعلُ — فعلن
فعلن — فعِلن — فعِلن — فعلْن

نجد مما مر ان اتجاه التوليد فى الأوزان هو الابتعاد عن البحور الطويلة ومحاولة تقصيرها جهد الإمكان مع التنويع فى القوافى .

خلاصة البحث

١ ـ من المحاولات الاولى للتجديد فى الأوزان النظم على تفعيلة واحدة تمثل شطراً كاملاً على نحو ما فعل سلم الخاسر ويحى بن على المنجم .

٢ ـ ولد بعض الشعراء بحراً قصيراً هو : مفاعلتن — فعولن

٣ ـ ولد محمود سامى البارودى بحراً قصيراً آخر تابعه عليه أحمد شوقى ومحمد الهراوى ، وهو : فاعلن — فعَلْ

---

(١) راجع قضايا الشعر المعاصر : ص ١٠٩

« البند »

قال محمد بن الخلفة المتوفى سنة ١٢٤٧ هـ/١٨٣١ م فى مدح الإمامين الكاظمين[1] :

أيها اللائم فى الحب ،
دع اللوم عن الصب ،
فلو كنت ترى[2] الحاجبى الزجّ ،
فويق الأعين الدعجْ ،
أو الخد الشقيق ،
أو الريق الرحيق ،
أو القد الرشيق ،
الذى قد شابه الغصن اعتدالاً وانعطافا ،
مذ غدا يورق لى آس عذار أخضر دبّ عليه عقرب الصدغ ،
وثغر أشنب[3] قد نظمت فيه لآل لثناياهن فى سلك دمقس أحمر جل عن الصبغ ،
وعرنين حكى عقد جمان يقق قدره القادر حقاً ببنان الخود مازاد على العقد ،
وجيد فضح الجؤذر مذ روعه القانص فانصاع دوين الورد ،
يزجى حذر السهم طلا عن متنه فى غاية البعد ،

---

(١) عبد الكريم الدجيلي : البند في الادب العربي ، تاريخه ونصوصه (مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٣٧٨ هـ / ١٩٥٩ م) ص ٦٧ وابن الخلفة هو محمد بن اسماعيل وقد هاجر أبوه من بغداد واستوطن الحلة فزاول صناعة البناء . كان محمد أديباً شاعراً يعرب الكلام على السليقة توفي سنة ١٢٤٧ هـ / ١٨٣١ م ودفن في النجف . وكان له ديوان شعر نادر . وهو مكثر في جميع ضروب الشعر القديم . (البند ، ص ٦٧ ، هـ ١)

(٢) حذف نون التثنية من لفظة « الحاجبي » واستعمال لفظة « الزج » التي هي للجمع كلاهما خروج على قواعد اللغة .

(٣) أبيض الاسنان حسنها

ولو تلمس من شوقك ذاك العضد المبرم ،
والساعد والمعصم ،
والكف التى قد شاكلت أقلام « ياقوت » [1] ،
فكم أصبح ذو اللب بها حيران مبهوت ،
ولو شاهدت فى لبتها ـ يا سعد مرآة الأعاجيب ،
عليها ركبا حقان عاج ، حشيا من رائق الطيب ،
أو الكشح الذى أصبح مهضوماً نحيلا مذ غدا يحمل رضوى ،
كفلا بات من الرص ، كموار من الدعص ،
ومرتج بردفين ، عليها ركبا من ناصع البلور ساقين ، وكعبين أديمين ،
صيغ فيهن من الفضة أقدام ، ـ
لما لمت محباً فى ربى البيد من الوجد بهاهام ،
أهل تعلم أم لا ان للحب لذاذات ،
وقد يعذر لا يعذل من فيه غراماً وجوى مات ،
فذا مذهب أرباب الكمالات ،
فدع عنك من اللوم زخاريف الحكايات ،
فكم قد هذب الحب بليدا ،
فغدا فى مسلك الآداب والفضل رشيدا ،
صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقا ،
لا ولا تظهر توقا ،
لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللدوعى اذا أومض من جانب أطلال
خليط منك قد بان ،

(١) المقصود « ياقوت المستعصمي » الكاتب والخطاط العباسي المشهور وهو من مماليك الخليفة المستعصم بالله آخر الخلفاء العباسيين في بغداد ، توفي سنة ٦٩٢ ﻫ /١٢٩٨ م لقب « بقبلة الكتاب » وله « أخبار » و « أفكار الحكماء » .

وقد عرّس فى سفح ربى البان ،
ولا استنشقت من صوب حماه نفحة الريح ،
ولا هاجك يوماً للقاء من جوى وجد وتبريح ،
لك العذر على انك لم تحظ من الخل بلثم وعناق ،
وبضم والتصاق ،
وغرام واشتياق .

* * *

تأمل فى عبارات ابن الخلفة تجدها موزونة مقفاة ولكن الوزن ليس من بحر واحد على ما تعودته فى الشعر العمودى بل ينتقل من الرمل الى الهزج ويعود الى الرمل وهكذا بطريقة طريفة واسلوب رشيق ولا يتعدى هذين البحرين بأى حال من الأحوال ، ثم انك تلحظ ان الأشطر غير متساوية الطول . إذن فأنت أمام لون جديد من ألوان الأدب ، وسطٌ بين النثر والشعر ، ولكنه أقرب الى الشعر منه الى النثر . ان هذا اللون الأدبى الطريف عراقى بحت ويعرف « بالبند » ، و « البند » الذى أوردناه لك هو أشهرها جميعاً .

وقد كان هذا الفن الأدبى الرائق مهملاً الى عهد قريب ، الى أن قيّض الله له من قام باستقصاء تراكيبه وتمحيصها ووضع تفاعيل خاصة به ، وقد تبين ان نسج البند مؤلف من تفاعيل يمكن رصفها على الوجه الآتى [1] :

فاعلاتن — فاعلاتن — فاعلاتن — فاعلاتن — فاعلاتن
فاعلاتن — فاعلاتن
فاعلاتن

(١) راجع نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٧٤ ، وقد اقتبسنا الخطة العامة لتفصيلات البند من الكتاب المذكور مع شىء من التحوير .

فاعلاتن ـ فاعلاتن ـ فاعلاتانْ

* * *

مفاعيلن — مفاعيلن — مفاعيلْ

مفاعيلن — مفاعيلْ

مفاعيلن — مفاعيلن — مفاعيلن — مفاعيل

مفاعيلن — مفاعي

* * *

فاعلاتن — فاعلاتن

فاعلاتن — فاعلاتن — فاعلاتن

فاعلاتن — فاعلاتانْ

* * *

مفاعيلن — مفاعيلن — مفاعيلْ

مفاعيلن — مفاعيلن — مفاعيلن — مفاعيلْ

مفاعيلن — مفاعيلْ

مفاعيلن — مفاعيلن — مفاعي

وهذا هو المقياس العروضي الاول « للبند »

الخ . . . الخ . . .

ويلاحظ ان صاحب البند ينهي تفاعيله « الرَّملية » بتفعيلة « فاعلاتانْ » تمهيداً لتفاعيله « الهزجية » لقربها من مزاجها الموسيقي ، كما انه ينهي تفاعيله « الهزجية » عندما يروم العودة الى التفاعيل « الرملية » بتفعيلة « مفاعي » لقربها من ضربات تفاعيل الرمل ، وهكذا . . .

كما ان « البند » كله ينتهي عادة بتفعيلة « مفاعي » وتختتم « البنود » الكلاسيكية بالراء المشالة أو بقافية مردفة فالبند الذي اقتبسنا منه القطعة المدرجة أعلاه ينتهي على الوجه الآتي :

« لمدحي لها قد اصبح المسك ختاما ، وبحبي لها أرجو لي القِدْحَ المعلى »

وأنل فيه من الغبطة قصداً ، ومراماً حاش لله غداً أن يرضيا لى لولائى لهما غير جنان الخلد داراً و مُقاماً ».

وقد بقى العروضيون فترة طويلة من الزمن حائرين أمام « السبب الخفيف » (—) الزائد الذى يتصدر بعض البنود المشهورة لأن المعروف ان « البند » كله من بحر الهزج . وأكبر الظن ان « البند » كان ينظم ويقرأ بشكل مدور فكأنّ نهاية البند متصلة ببدايته . ولنوضح ذلك من البند الذى اقتبسنا منه جزئين ، فلنأخذ الألفاظ الختامية ونقطعها ونشفعها بالألفاظ الاستهلالية بعدها مباشرة على الشكل الآتى :

غدا ان ير	ضيا لى لـ	ولائى لـ	هما غير	جنان الخلـ	د داراً و
مفاعيلن	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلن	مفاعيلُ

مُقاما	ايـ :	يها اللائـ	م فى الحب	دع اللوم	عن الصب
مفاعى	لن :	مفاعيل	مفاعيل	مفاعيل	مفاعيلن

نجد أن السبب الخفيف فى بداية البند إنما هو السبب الخفيف المحذوف من التفعيلة الأخيرة (مفاعى) فى ختام البند .

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول ان تفاعيل البند هى :

(١)	أنْ : مفاعيلُ	فى بداية البند فحسب .
(٢)	مفاعيلُنْ	فى حشو البند .
(٣)	مفاعيلُ	وهى نفس التفعيلة السابقة وقد أصابها الكف أى حذف السابع الساكن وتعد من أكثر التفاعيل وروداً فى البند على ان تأتى على أساس المعاقبة .
(٤)	مفاعيلْ	عند تسكين القوافى فحسب .

(٥) . - - | في ختام البند (وقد أصابت التفعيلة علة الحذف ، أي اسقاط مفاعى | السبب الخفيف الأخير) .

ويفضل أن تكون قافيه التفعيلة الاخيرة راءً مشالة كما ذكرنا على نحو ما فعل «معتوق الموسوى» (١٠٢٥ هـ/١٦١٦ م — ١٠٨٧ هـ/١٦٧٦ م) في ختام أقدم بند عثر عليه حتى الآن ، إذ قال : «في خائنة الأعين سراً وجهاراً»[1] . وقد تكون القافية الختامية مردفة منتهية بألف الترنم أو الوصل من نحو قول عثمان بن عمر البكتاشي في ستة من بنوده[2] :

مساءً وصباحاً ـ غدواً وراحا ـ ومن فاق على الناس سماحا ـ ولم يلق من القهر مدى الدهر سراحا ـ وأولاه من اللطف . . . صلاحاً وفلاحا ـ فوزاً ونجاحا .

ويبدو ان القدامى من شعراء البند كانوا يلتزمون في الأغلب قافية واحدة في ختام بنودهم كافة ، فمعتوق الموسوى التزم الراء المشالة وعثمان البكتاشي الحاء المردفة بالألف كما رأينا ، في حين أن السيد عبد الرؤوف الجد حفصي (١٠٦٦ هـ/١٦٥٥م — ١١١٣ هـ/١٧٠١ م) التزم قافية الميم المردفة بالألف والقوافي الختامية لبنوده الستة التي رأيناها هي[3] :

---

(١) عبد الكريم الدجيلي ، البند ، ص ٤ وصاحب البند هو معتوق بن شهاب الموسوي . طبع ديوانه ولده بأمر السيد علي خان الذي كان صديقاً للشاعر ومن ثم سمي بعض الناس هذا الديوان بـ «ديوان ابن معتوق» وقد طبع أيضاً سنة ١٢٩٠ هـ / ١٨٧٣ م بالمطبعة السعدية بالاسكندرية وهي مطبعة حجرية وطبع كذلك في القاهرة ، وببيروت سنة ١٨٨٥ م بالمطبعة الادبية ووقف على هذه الطبعة سعيد الشرتوني اللبناني (الدجيلي ، البند ، ص ٣) .

(٢) نفس المصدر ، ص ص ٤٩ — ٥٧

(٣) نفس المصدر ، ص ص ١١ — ١٦ والجد حفصي هو السيد عبد الرؤوف بن الحسين الحسيني الجد حفصي ، وجد حفص قرية في البحرين تبعد عن المنامه بمسافة قليلة وكان قاضي القضاة ومعاصراً للحر العاملي ومن أصدقائه وقد ترجمه في كتاب «تذكرة المتبحرين» وذكر طائفة من أشعاره وله شعر في مجموعة الشيخ لطف الله الجد حفصي

مراما ـ لزاما ـ تترامى ـ حساما ـ الخزامى ـ ضراما

ويظهر ان هذه القاعدة لم تلتزم عند شعراء البند المتأخرين ، على أننا نستخلص قواعدنا من رواد الفن لا من مقلديهم .

وهذا الذى قدمناه هو المقياس العروضى الثانى الذى يستطيع الادباء أن ينهجوا نهجه فى مزاولة هذا الضرب من الفن . ومزية هذا المقياس انه يثبت كون البند فى أقدم أشكاله مؤلفاً من بحر الهزج وحده ، وهو ما اتفق عليه الأغلبية الساحقة من المهتمين بالموضوع منذ أكثر من ثلثمائة عام .

وهذا المقياس الثانى يطمن رغبة اولئك الذين لا يؤمنون بالجمع بين بحرين فى آن واحد .

ويلاحظ أن الزحافات والعلل الجائزة فى بحر الهزج يجوز اتباعها فى البند ، وهى :

(١) الكف : أى حذف السابع الساكن بنقل التفعيلة من (مفاعيلن . ـ ـ ـ) الى (مفاعيلُ . ـ ـ .) وهو حسن على سبيل المعاقبة ويمتنع فى الضرب .

(٢) الحذف : أى اسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة ونقلها من (مفاعيلن . ـ ـ ـ) الى (مفاعى . ـ ـ) ويجوز فى العروض والضرب .

(٣) القبض : وهو حذف الخامس الساكن ونقل تفعيلة (مفاعيلن . ـ ـ ـ) الى (مفاعلن . ـ . ـ) وهو قبيح فى هذا البحر ويمتنع فى الضرب وقد قال بعضهم انه لا يجوز إلا فى التفعيلة الاولى والثالثة .

(٤) الخرم : وهو اسقاط رأس الوتد المجموع فى مطلع القصيدة بحيث ان (مفاعيلن . ـ ـ ـ) تصبح (فاعيلن ـ ـ ـ) وهو قبيح دون شك

= وله ذكر في (تتمة الأمل) لمحمد بن أبي شبانه البحراني كما ذكر العلامة الحر في (الأمل) وذكره الشيخ محمد الصفوري وقال انه شاعر وخطيب وعروضي ونحوي ، له ديوان شعر في المراثي والمدائح (الدجيلي ، البند ، ص ١٠ ـ ١١) .

ونجده أحياناً فى مطالع بعض قصائد بحر الطويل حيث تنقلب تفعيلة : (فعولن . - -) الى (عولن - -) .

(٥) القصر : وهو اسقاط ثانى السبب الخفيف من نهاية التفعيلة وتسكين ما قبله وبذلك تتحول (مفاعيلن . - - -) الى (مفاعيلْ . - - ٥) وهذا على رأى الاخفش الضرب الثالث للهزج [1] .

(٦) الشتر [2] : وهودخول الخرم مع القبض على تفعيلة (مفاعيلن . - - -) فتصبح (فاعلن - . -) .

(٧) الخرْب [3] : ووهو دخول الخرم مع الكف على تفعيلة (مفاعيلن . - - -) فتتحول الى (فاعيلُ - - .) .

ويعتبر العروضيون كلاً من الخرم والشتر والخرب قبيحاً فى بحر الهزج [4] . ولا يستعمل إلا فى حالات نادرة .

وإجمالاً فان نقطة التقاء « البند » « بالشعر الحر » على ما سنرى فيما بعد هو اقامة الوزن على أساس « التفعيلة » دون « الشطر » وان البند نفسه نمو متفرع عن العروض التقليدى دون الخروج عنه [5] ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نعتبره شعراً حراً [6] إنما هو فن شعرى قائم بذاته . ويبدو انه لم يكتب دائماً بأشطر متباينة فهناك بنود ذات أشطر متساوية فى الطول كالشعر العمودى سواء بسواء من نحو ما نجد فى بعض بنود الشيخ « حسين

---

(١) الدمنهوري : « الحاشية الكبرى » ، ص ص ٨٢ — ٨٣

(٢) ابن عبد ربه : العقد الفريد ، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٦ ، ج ٥ ص ٤٢٩

(٣) نفس المكان .

(٤) الدمنهوري ، سبق ذكره ، ص ٨٣ وابن عبد ربه ، العقد الفريد ، ج ٥ ص ٤٥٨ (أسفلها) .

(٥) قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٦٩

(٦) قارن « قضايا الشعر المعاصر » ص ١٧٣ (أسفلها)

المشارى ، (١١٥٠ ﻫ/١٧٣٧ م — ١٢٠٠ ﻫ/١٧٨٥ م) إذ يقول[1] :

لك النعم | ة والحمدْ   وأنت الصـ | ـمدُ الفردْ
مفاعيلُ | مفاعيلْ   مفاعيلُ | مفاعيلْ
خلقتَ الحر | ر والعبدْ   لك الأمرُ | بلا ردّ
مفاعيلن | مفاعيلْ   مفاعيلُ | مفاعيلْ
تعاليت | عن الاسمِ   تجاوزت | عن الحدْ
مفاعيلُ | مفاعيلن   مفاعيلُ | مفاعيلْ

ويعتقد بعض الباحثين انه من التجنى على التاريخ أن نجعل الشعر الحر طوراً من أطوار البند ، فشعر البند هذا شاع فى العراق بل فى الجنوب منه لا يتعداه الى غيره ، ولم تعرفه البلاد العربية ، بل انه لم ينتشر فى الأوساط الأدبية إلا فترة قصيرة ثم انصرف عنه الشعراء اللهم إلا فى حالات التندر والمفاكهة ، وبقى ما قيل منه فى بطون المخطوطات ، ولم ينشر من نماذجه شيء إلا قبل بضع سنين ، فمن الإسراف أن نقول ان رواد مدرسة الشعر الحر قد طوروا البند ، حين نرى أن الشعر الحر قد ظهرت طلائعه عند شعراء المهجر »[2] .

---

(١) الدجيلي ، البنـــد ، ص ٢٩ وصاحب البند هو الشيخ حسين بن ملا علي الشافعي المشاري ، والمشاريون على ما يذكر الآلوسي يسكنون بلدة على الفرات قرب رحبة مالك يقال لها المشارة . أرسله الوالي سليمان الكبير مدرساً الى البصرة له ترجمة مفصلة في مجلة (لغة العرب) ج ٩ من السنة الرابعة بقلم محمد بهجة الاثري وفي ج ١٠ من نفس السنة تكملة البحث .

وله ترجمة في (المسك الاذفر) لمحمود شكري الآلوسي ، المطبوع جزؤه الاول ببغداد سنة ١٩٣٠ ، وفي « سلك الدرر » للمرادي . له ديوان مخطوط في مكتبة الآثار تحت رقم ٣١٧ يقع في ١٢٧ ورقة بخط جيد وفي مكتبة السيد هاشم الآلوسي نسخة من هـــذا الديوان بخط الشاعر ، والمشاري جد أبي الثناء الآلوسي لأمه . (الدجيلي ، البند ، ص ٢٩ ﻫ ١) .

(٢) الدكتور سليم النعيمي : « وجهة الشعر العربي الحديث » مجـلة الاستاذ ، المجلد الحادي عشر (١٩٦٢ — ١٩٦٣) مطبعة الحكومة ، بغداد ، ص ١٧٣

خلاصة البحث

البند لون من ألوان الشعر يكتب على هيئة النثر وتغلب عليه تفاعيل الهزج ، وتكون أشطره متباينة الطول ، وفيه التفعيلة هى المحور الأساسى لا الشطر ، ومن أشهر من نظم فيه معتوق الموسوى أحد شعراء القرن السابع عشر وهو الرائد الأول على ما اثبتت البحوث حتى الآن ، وحسين العشارى من شعراء القرن الثامن عشر وابن الخلفة المتوفى فى النصف الاول من القرن التاسع عشر . ويمتاز العشارى على غيره فى ان بنوده أقرب الى الشعر العمودى من سواه .

ومع ان الغالب على البند وزن الهزج فانه استهل أحياناً ولاسيما فى نماذجه القديمة بسبب خفيف ، مما يجعل بعض تفعيلاته أقرب الى الرمل منه الى الهزج . ويختتم البند فى الأغلب الأعم بتفعيلة « مفاعى » وبقافية مردفة موصولة بالألف ويفضل أن يكون الروى راءً مشالة .

التمرين الثانى عشر

زن البنود الآتية وبين ما فيها من خصائص ومميزات البنود الأصلية :

١ ـ قال معتوق الموسوى :

أيها الراقد فى الظلمة نبّـه طرف الفكرة ، من رقدة ذى الغفلة ، وانظر أثر القدرة ، واجلُ غسق الحيرة ، فى فجر سنا الخبرة ، وارن الفلك الأطلس والعرش ، وما فيه من النقش ، وهذا الأفق الادكن ، فى ذا الصنع المتقن ، والسبع السماوات ، ففى ذلك آيات ، هدى تكشف عن صحة اثبات .

فهو الأول والآخر ، والباطن والظاهر ، والقابض والباسط ، والباعث والوارث ، والعادل والعالم فى خائنة الأعين سراً وجهاراً[١] .

---

(١) الدجيلي : البند ، ص ٣

٢ ـ وقال السيد باقر الحسيني[١] :

ما ليلات وصال ، من بديعات جمال ، ونسيمات شمال ، حملت نشر أريج من مليح ذى دلال ، أهيف القد ، كحيل الطرف زاهى روضة الخد ، مرير الهجر والصدّ ، يشوب الهزل بالجد ، ويزرى بشذا الند ، ولا يلفى له فى الحسن من ند . اذا ما اختال ما بين محبيه ، غروراً من تجنيه ، أرانا الغصن المياس ليناً واعتدالا .

* * *

لك الفخر لك الفضل بما قلت ، وما فيه تفضلت فأحسنت ، وفى أعلى سناه من ذوى الألباب والفضل تسنمت ، وإن أنت تشفعت ، وعن حال محبيك الألى شفهم البعد تفحصت ، فهم فى نعم الله الكريم الواحد الفرد ، مقيمون على الاخلاص والحمد ، مراعون ذمام الود والعهد سراً وجهاراً ؟

٣ ـ وقال عبد الغفار الاخرس[٢] :

محب ذائب الدمع ، رماه البين بالصدع ، بكى من حرقة الوجد ، على من حفظ العهد ، وخشف ناعم الخـــد ، مليح عبل الردف ، صبيح لين الوطف ، أدار الكأس والطاس ، وحاكى الورد والآس ، لعمرى منه خداً وعذارا ، ولقد طالت عليه حسراتى بعدما كانت قصارا ، فهل يرجـــع ما فات ، وهيهات وهيهات ، فلو تنظر أشياء نظرناها ، بأيام قضيناها ، بحيث ابتسم الزهر ، وقد بلله القطر ، فسلك اللؤلؤ الرطب ،

---

(١) الدجيلي : البند ، ص ص ٤٠ و ٤١ و ٤٣

(٢) هو السيد عبدالغفار الاخرس بن السيد عبد الواحد بن وهب ، ولد في الموصل سنة ١٢٢٠ هـ / ١٨٠٥ م وتوفي في البصرة سنة ١٢٩٠ هـ / ١٨٧٣ م ودفن في مقبرة الامام الحسن البصري خارج قصبة الزبير (ص ٨ من مقدمة الديوان المطبوع بالاستانة سنة ١٣٠٤ هـ / ١٨٨٦م) وقد ذكره الآلوسي في (المسك الأذفر) وعاش في عصر الوالي داود وكانت في لسانه حبسة وكاد اذا نطق يختنق بحبل الاحل ، والبند الذي أوردناه مثبت في مجلة اليقين ٣ : ٧٢ (راجع الدجيلي : البند ، ص ٩٤ — ٩٦) .

بجيد الغصن مثبوت ، وطرف النرجس الغض بخد الورد مبهوت . وللأوراق تصفيف ، وللورقاء تصويت ، ووشى الحسن فى الآفاق محمر ومثبوت ، وسيف البرق مشهور ، وقلب النهر مذعور ، وشمل الارض بالازهار مجموع ومنثور ، فهاتيك الازاهير ، كأمثال الدنانير . ألا يا أيها الساقى ، لقد هيجت أشواقى ، فياروحى وياراحى ويا علة افراحى ، ويا جسمى ومصباحى ، ويا حقاً من العاج ، سبانى طرفك الساجى ؛ وقد أورثنى حبك من طرفك سقماً وانكساراً ، وقد أجج من وجدى سنا نور محياك (وايم الله) نارا .

أدرها مُرّةً تحلُ ، فقد لذّ بها الوصل ، فلا وعد ولا مطل ، على ألحان سنطور ، رخيم البم والزير ؛ فان الزير والبمّ ، يزيل الهمّ والغمّ ، وجُد لى من ثناياك ، على روض محيّاك ، فانى بك مغرور ، ومن تهديك معذور . لقد طاب لنا الوقت ، وقد أسعدنا البخت ، وغاب العاذل اللاحى ، فاتحفنى بأقداحى ، وقل لى هو من ثغرى أفاويق من الخمر ، حكت ذوباً من التبر ، وسالت من لجين الكاس إذ ذاك نضارا ، بنت كرم لبست من حبب المزج سوارا ، وتحلت بحلى من سناها لن يعارا ، وأذبناها عقيقا ، واتخذناها حلوقا ، أشبهت من وضح الصبح ضياءً وبهاءا ، وصفت حتى حكت وذى لسلمانَ صفاءا[1] .

---

(١) يقصد السيد سلمان القادري الكيلاني بن السيد علي نقيب أشراف بغداد (١٢٩٠ — ١٣١٠ هـ / ١٨٧٣ — ١٨٩٢ م)

« الشعر الحر »

Vers Libre

١ ـ قالت الشاعرة نازك الملائكة [١] :

هذه ساعة التذكر [٢] ،
كاد الليل يبكى معى و يُصغى مليّا
انها ساعة التذكر ،
والأجراس تطوى كآبة الصمت طيّا

* * *

وأحس الخطى تمر حيارى
خلف بابى كما مررن مرارا

---

(١) من قصيدة « ساعة الذكرى » ، قرارة الموجة ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٥٧ ص ص ١٧٧ — ١٧٨ ويلاحظ ان القصيدة من الشعر العمودي المقفى والشيء الوحيد الذي اكتسبته الشاعرة بترتيب قصيدتها على هذا الوجه هو الاكثار من الوقفات في أجزاء أبياتها بالاضافة الى الوقفات الطبيعية التي تحتمها القافية ، فتحمل المنشد على الصمت وللحظات الصمت في الانشاد ، في مواقعها الصحيحة ، أثر بليغ لاينكر، على أن الدكتور سليم النعيمي وجد حالات خرجت فيها الشاعرة من هذه القاعدة فقال : « قرأت كثيراً من هذا الشعر الحر فرأيت أن الوقوف على التفاعيل ليس له ضابط ولا قاعدة ، فلا اتمام المعنى كما تقول السيدة الملائكة ولا مراعاة الموسيقى هي التي تحدد عدد التفعيلات ، ولسنا نذهب بعيداً الى الشعراء المستجدين ويكفي أن نذكر أمثلة للخروج على ذلك من شعر السيدة نازك نفسها وهي تقول في قصيدة (جامعة الظلال) :

« ونحن ضحايا هنا　　تجوع وتعطش أرواحنا الحائرة　　ونحسب أن المنى
ستملأ يوماً مشاعرنا العاصره　　ونجهل انا ندور　　مع الوهم في حلقات
تجزئ أيامنا الآفلات　　الى ذكريات　　وننتظر الغد خلف العصور
ونجهل ان القبور　　تمد الينا بأذرعنا البارده »

فنلاحظ انها وقفت على عدد من التفعيلات قبـــل أن يكمل الكلام والامثلة كثيرة لا تحصى في شعرها وشعر السياب وشعر القباني وغيرهم (الاستاذ ، المجلد الحادي عشر ، ١٩٦٢ — ١٩٦٣ ، ص ١٧٥) .

(٢) لاحظ الوقفة في بداية التفعيلة مما جعل التفعيلة مدورة من شطر الى شطر .

وأحس الوجوه هبتْ من الماضى

وعادت مملوءة أسرارا

الخطى والوجوهُ

أسمعُها ، ألمحُها فى الدجى تحدق فيَّا

الخطى والوجوه يا ساعة الذكرى

وقلبٌ طغى أساه وثارا

خلف بابى يمر بى موكب الأشباحِ

يستصرخ الدموع الغزارا

الخُطى والوجوه ، من عمق ماضٍ

خلته عاد عابراً مطويّا

٢ ـ وقالت الشاعرة فدوى طوقان [١] :

وكنت فى يأسى أمد خلفها اليدين

أود لو بلغتها ، لمستها حقيقةً

شيئاً يُمس صدقه بالراحتين

كانت سراباً فى سراب

كانت بلا لون ، بلا مذاق

الحب عند الآخرين جف وانحصر

معناه فى صدر وساق .

٣ ـ وقال محمد الماغوط [٢] :

« ليتنى وردة جورية فى حديقة ما

---

(١) قصيدة « تاريخ كلمة » لفدوى طوقان ، مجلة الآداب ، أيار ١٩٦١ = قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٥٢

(٢) خاطرة « اغنية لباب توما » لمحمد الماغوط ،كتاب « حزن في ضوء القمر » ، مطابع مجلة شعر ، بيروت ١٩٥٩ = قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٣١

يقطفنى شاعر كئيب فى أواخر النهار
أو حانة من الخشب الأحمر
يرتادها المطر والغرباء
ومن شبابيكى الملطخة بالخمر والذباب
تخرج الضوضاء الكسوله
الى زقاقنا الذى ينتج الكآبة والعيون الخضر .
حيث الاقدام الهزيلة ترتفع دونما غاية فى الظلام .

* * *

أشتهى أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة
أو صليباً من الذهب على صدر عذراء
تقلى السمك لحبيبها العائد من المقهى
وفى عينيها الجميلتين ترفرفان حمامتان من بنفسج .

* * *

تأمل القطع الثلاث تجد الاولى موزونة ولكنها لم تتخذ الأشطر أساساً لترتيب المنظوم وجعلت التفعيلة وحدتها المحورية وفيما عدا ذلك فقد حافظت على « الضرب » واستعملت ما سميناه بالمراكز الصوتية (أو دقة الناقوس) فى وقفات شعرية مستساغة وتجد أحياناً قوافى من نحو « مليًّا وطيًّا » « وحيارى ومرارا ، وأسرارا وثارا وغزارا » فتحس ان الشاعرة متمكنة من البحور الخليلية وانها خرجت عليها بعض الشىء من حيث ترتيب الأشطر فى سبيل التجديد لا عن ضعف وإنما عن حب للتنويع وبوسعنا أن نرتب التفاعيل على طريقة الشطرين فتكون كما يلى (وهى من بحر الخفيف) :

هذه ساعه التذكر كاد الـ ليل يبكى معى ويصغى مليًّا
انها ساعة التذكر والاجـ راس تطوى كآبة الصمت طيًّا

* * *

وأحس الخطى تمر حيارى خلف بابى كما مررن مرارا

وأحس الوجوه هبّت من الما ... ضى وعادت مملوءة أسرارا [1]

الخطى والوجوه أسمعها ، أا ... محها فى الدجى تحدّق فيّا

الخطى والوجوه يا ساعة الذكـ ... رى وقلب طغى أساه وثارا

خلف بابى يمر بى موكب الاشـ ... باح يستصرخ الدموع الغزارا

الخطى والوجوه من عمق ماضٍ ... خلتـه عاد عابراً مطـويّا [2]

* * *

انك لا تجد الشاعرة قد ابتعدت عن عمود الشعر إلا فى ترتيب الأشطر كما قلنا فكأنها نظمتها حسب الطريقة الاعتيادية فى النظم ثم عادت فوزعت التفاعيل فى الأسطر بشكل جديد .

* * *

تأمل الآن فى أبيات الشاعرة فدوى طوقان [3] تجد انها قد ابتعدت خطوة أخرى عن عمود الشعر فى حين أننا استطعنا أن نعيد ترتيب أبيات السيدة نازك حسب الاصول التقليدية فاننا لم نستطع أن نفعل ذلك مع أبيات السيدة فدوى وهى من « الرجز » وترتيبها التقطيعى كما يلى :

عدد التفاعيل				
٤	متفعلن	مستفعلن	متفعلن	فعولْ
٤	متفعلن	مستفعلن	متفعلن	متفعلن
٣	مستفعلن	متفعلن	مستفعلانْ	
٢	مستفعلن	مستفعلانْ		
٣	مستفعلن	مستفعلن	فعولْ	
٤	مستفعلن	مستفعلن	متفعلن	فعو
٢	مستفعلن	مستفعلانْ		

(١) و (٢) التفعيلة الاخيرة مشعثة : « فلاتن » بدل « فعلاتن » .

(٣) هي أخت الشاعر المرحوم ابراهيم عبد الفتاح طوقان ومن اسرة نابلسية معروفة في الاردن ولها ديوان « وحدي مع الايام » .

ويتبين من هذه الخطة العروضية ان الشاعرة لم تلتزم ضرباً واحداً وهو ما تقتضيه الدقة الموسيقية فى الشعر العربى فهى قـــد استعملت أربعة أضرب وهى :

فعولْ — متفعلن — مستفعلانْ — فعو

ولا تكاد تجد فى القطعة غير قواف ضعيفة وهى : « اليدين » و « الراحتين » و « مذاق » و « ساق »

* * *

انتقل الآن الى القطعة الثالثة والأخيرة تجدها ذات خيـال شعرى محاق وعاطفة شعرية عارمة وفيها بعض التفاعيل التى جاءت اعتباطاً أو بصورة متنافرة .

هذا ما يعرف عند فريق من الناس « بقصيدة النثر » وهى تمثل خطوة ثالثة فى الابتعاد عن الشعر الموزون معنى وموسيقى وخيالاً وعاطفة ، فهى لا تملك من الشعر غير رؤاه المشتتة .

فالشعر الحر إذن لون من السجع الموزون فى أكثر الحـالات ولاسيما الناشئين ، اسبغ عليه مظهر الشعر ، وتنقصه المقومات ليصبح شعراً عمودياً ومنها الانتظام فى التفاعيل والقوافى ووحدة التفـكير ، فهو طريقة فى التأليف الشعرى مفـككة وغامضة ، بل يصح أن نقول عنه انه محاولات أشخاص لهم امكانيات شعرية بدائية لم تشذب ولم تهذب ضمن قواعد فنيـة معقولة . ولعل سبب عدم نجاحه ان الذين حاولوه أو الـكثرة الـكاثرة من الذين حاولوه هم ليسوا من كبار الشعراء بل فى بداية السلم الشعرى .

ويحلو للبعض أن يعتبر الشعر الحر ضرباً غير محكم من « البند » لا يتبع حتى القواعد التى يتبعها « البند » ولعل وجه الشبه الظاهرى بين الاثنين هو عدم تساوى الأشطر . ويقتصر البند على وزنين هما الهزج والرمل[1] اللذان

(١) هذا اذا لم نعتبر التفعيلة الاولى من الهزج قد أصابها الخزم بزيادة سبب خفيف واحد الى « مفاعيلن » .

يخرجان من الدائرة الثالثة « دائرة المجتلب » ويختلف عن الشعر الحر في وجود أكثر من ضرب واحد له[1] .

وقد استعار الشعر الحر من الموشحات اختلاف طول أشطره وبهذا تخلص أكثر جماعة الشعر الحر لا من القافية فحسب بل من مراعاة الاعاريض والضروب التى تضفى على الشعر العمودى دقة موسيقية رائعة فتفاعيلهم كلها تفاعيل حشو لا تفاعيل أعاريض وضروب .

وتتكون بحور الشعر الحر من البحور ذات التفاعيل المؤتلفة وهى :

الكامل ، والرمل ، والهزج ، والرجز ، والمتقارب ، والمتدارك ، بالاضافة الى بحرين من البحور ذات التفاعيل المختلفة ، وهما : السريع والوافر .

وبذلك اسقط من الحساب ثمانية بحور وهى : الطويل والمديد والبسيط (دائرة المختلف برمتها) والمنسرح والمقتضب والمضارع والخفيف (أى ثلثا دائرة المشتبه) وهم اذا ما عنّ لهم أن ينظموا بالبحور ذات التفاعيل المختلفة حتّم المتمرسون منهم انهاء جميع الأشطر المتباينة الطول بنفس التفعيلة لئلا يحدث نشاز فى الأذن فهم اذا ما نظموا فى السريع مثلاً رتبوا تفاعيلهم على الوجه الآتى :

مستفعلن ـ فاعلن

مستفعلن ـ مستفعلن ـ فاعلن

مستفعلن ـ فاعلن

مستفعلن ـ مستفعلن ـ مستفعلن ـ فاعلن

مستفعلن ـ فاعلن .

واذا ما نظموا فى البحر الوافر رتبوا التفاعيل بالشكل التالى :

مفاعلتن ـ فعولن

---

(١) راجع قضايا الشعر المعاصر ، ص ٥٩ والواقع ان الشعر الحر الذي يزاوله الكثيرون يعاني من فوضى الاضرب ، فليست فيه وحدة الضرب في الكثير الغالب من الاحيان .

مفاعلتن ـ مفاعلتن ـ مفاعلتن ـ فعولن

مفاعلتن ـ مفاعلتن ـ فعول .

مفاعلتن ـ فعولن

وهو محاكاة واضحة للنظام الذى تجرى عليه الموشحات .

وهناك نقص فى الشعر الحر وهو عدم وجود العامل الزمنى فى الايقاع ففى الشعر العمودى تتوقع بعد مضى كذا ثوانى ضربة أو وقفة معينة أو روياً معيناً مما يمنح النفس متعة ولذة خاصة ، ولا كذلك الأمر فى الشعر الحر ، فقد اقتبس من كل فن الجانب السائب أو الفوضوى فيه ؛ فقد اقتبس من النثر فوضى القافية ، ومن الرجز فوضى التفاعيل وفوضى ازدواج الأشطر ، ومن الموشحات والبند فوضى طول الأشطر ، ومن السرياليه فوضى الأفكار والمعانى .

اننا لا ننكر وجود شعراء برزوا فى هذا الفن أمثال السيدة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ونزار قبانى ولكن هؤلاء برزوا بفضل ما لديهم من أخيلة ومعان لا بفضل جعل التفعيلة الواحدة محور النظم بدلاً من الشطر أو الشطرين وهم شعراء عموديون قبل أن يكونوا شعراء « التفعيلة الحرة » .

ومهما يكن من أمر فنحن نرحب بكل حركة تجدديه فى العروض على أن توضع لها قواعد وقوانين وعلى أن لايتصور كل ناشىء يريد أن يكون شاعراً انه فوق القواعد العروضية والقوانين . لقد كان من جراء التساهل مع حركة الشعر الحر أن ظهرت حركة أخرى اكثر تسيباً عرفت « بحركة قصيدة النثر » ويعلم الله انها ليست بقصيدة ولا نثر وإنما هى سمادير وهذرمات تقرؤها فتجدها كلمات مرصوفة لا تخرج منها بطائل أبداً .

واننا لنتحدى أى شخص يقول بأنه يستطيع أن يعبر بالشعر الحر أو بالنثر الشعرى ما لا يمكن التعبير عنه بالشعر العمودى وبشكل أروع وأقوى أو انه يستطيع أن يستشهد من الذاكرة ببعض منظومات الشعر الحر على

نحو ما نستشهد نحن بالشعر العمودى فى مجال الحكمة والوصف والغزل . . . وينال استحساناً !

على انه عندما نحاول أن نضع الشعر الحر الذى ينظمه الشعراء الموهوبون كمترف عقلى جديد ، وحسب قواعد خاصة ، فى صنف شعرى خاص نجده أقرب الى الموشحات منه الى البند .

وليس وجود الشعر الحر فى اللغات الافرنجية مبرراً كافياً لنقله الى العربيه فلكل لغة مزاجها الخاص وعبقريتها الخاصة التى لا يمكن الخروج عليها ، فالكثيرون من المستشرقين إن لم أقل كلهم لا يستسيغون الشعر العربى ذاالشطرين ولا يتذوقونه اطلاقاً وقد طلب إلىّ الكثيرون منهم وبينهم الفريد گيوم وبرنارد لويس ودافيد كاون أن اكتب بحوثاً ابين فيها الأوربيين ولاسيما الانكليز منهم كيف يتذوقون الشعر العربى العمودى ، مع ذلك فهم يتذوقون كل التذوق الشعر الأوربى القائم على اسس الشعر الحر . وقد أبنت لهم فى حينه ان تذوق أى لون من ألوان الشعر كتذوق ألوان الموسيقى المختلفة فالأذن العربية تتطلب زمناً طويلاً لكى تعتاد ضربات ونقرات الموسيقى الغربية كما ان الأذن الاوربية التى اعتادت سماع السيمفونيات لا تتذوق الاستماع الى المقامات العربية مثلاً .

إن الشعر الحر بضاعة أوربية والفضل الأول فى الدعوة اليه لشعراء المهجر فليس هو باختراع جديد فى دنيا الشعر العربى وأشك كثيراً فى دوامه وازدهاره فكما اخفقت محاولة اللورد الفريد تنيسون فى نقل البحور العربية ولاسيما البحر الطويل الى العروض الانكليزى فان محاولة الشعر الحر ستلاقى - وأرجو ألا يكون الأمر كذلك - نفس المصير المحتوم إن لم يتداركه شعراء مبرزون يضعون للشعر الحر قواعد محكمة لا يخرج عنها بعض المتشاعرين الذين يستهويهم قرض الشعر بأى ثمن كان ولو على حساب كرامة اللغة العربية وتراثها الأصيل ! .

التمرين الثالث عشر

أ ـ ما هى تفاعيل وخصائص الأمثلة الآتية من «الشعر الحر»؟

ب ـ هل تجد خلطاً بين «الشعر الحر» و «الشعر المرسل» فى بعض المقاطع التالية :

١ ـ أنا فى الحضيض
وأنا مريض
أفلا يد تمتد نحوى بالدوا
وتبث فى جسمى ملامسها القوى
وتقلنى من هوتى نحو الذرى
فأسير مستنداً عليها فى الورى
دربى بعيد
وانا وحيد
أفلا رفيق أو دليل فى الطريق
أفلا سلاح أو دعاء من صديق
وارحمتـــاه لمن يسير بلا وطاب
بين القفار وقـــد تعلل بالسراب[1]

٢ ـ ولمحتُ طوق الياسمين
فى الأرض مكتوم الأنين
كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين
ويهم فارسك الجميل بأخذه فتمانعين
وتقهقهين

(١) الابيات لنسيب عريضة (مجلة الاستاذ، المجلد ١١ ص ١٦٣)

لا شيء يستدعي انحناءك ، ذاك طوق الياسمين [1]

((المجهول))

٣ - حنيني حنين غريب
دفين دفين الضلوع
ووجدي وجد حزين
كئيب كئيب الدموع
وشوقي شوق حبيب
كسير كسير الخشوع
أحاسيس نفس لتلك الربوع
الى عالم جاهل سره
ومستقبل غامض أمره
أحقاً نموت ؟
ونمسي تراباً !
وذكر النفوس
سيغدو سراباً ؟ [2]

((المحسنون))

٤ - « أماه أين أبي ؟ ماذا سيلبس في التراب البارد ؟ »
الطفل يهذي ليس يدري انه لبس الكفن
« يا طفل ان أباك قد فقد الشعور
كالناس في هذا الزمان الجاحد

---

(١) الابيات لنزار قباني ، قضايا الشعر المعاصر ، ١٦٣

(٢) الدكتور يوسف عز الدين : « لمحات الحياة » ص ص ٧٧ — ٧٨ .

فعلام تسألنى ؟

فالحزن يخنقنى

قد كان فى قبر الحياة معذباً فى عمره

والآن أمسى لا يحس مصيبة فى قبره

« أماه أين أبى ؟ »

الطفل يبكى ليس يدرى ما تقول . . .[1]

« عاشق يسافر بلا وداع »

٥ - وبلا وداع

وأكاد أخجل أن أقول

بلا وداعْ

الريح تطردنى

ويلطمنى الشعاع

فى زاخر الزبد المزمجر

كنت أنحب - والشراع

كفراشة سكرانة العينين

يلطمنا الشعاع

وأنا وآلاف الطيور

الراحلات بلا متاع

أعناقها الملوية الحمراء

يخنقها البكاء

---

(١) حارث طه الراوي : « تباريح » ، (دار مكتبة الحياة ، بيروت) من قصيدة : « الصنوبر » ، ص ص ٥٦ — ٥٧

وعيونها البيض الصغيرة
مثل حبات الضياء
كنا - ورغم مرارة الذكرى -
نتوق الى الغناء
والى حدائقنا الوريقة
والمساء
أيام كان ربيعنا
خمراً وآنسة . . .
وأشياء ظماء [1]

« الى سنة مقبلة »

٦ - ما أنتِ فى سفر الزمان المظلم
إلا صدى الماضى وصوت الغد
فيكِ استوى من قبل أن تولدى
قطبا حياة نحن فيها نهيم
لا جوعها يشبع
لا موتها يهجع
لا طامع يقنع
فيها ولا الزاهدون
الناس فى أسرارها حائرون
والسر ، لو يدرون ، فيهم مقيم [2] . . .

---

(١) غازي الكيلاني : « ن . . والأخريات » (منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت) من قصيدة : « عاشق يسافر بلا وداع » ص ص ٨٠ — ٨١

(٢) الابيات لميخائيل نعيمة (١٨٨٩) ، راجع محمد عبدالغني حسن : « الشعر العربي فى المهجر » ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ١٤٥

« الضرورات الشعرية »

وما يجوز للشاعر دون الناثر

قال الشيخ مصطفى البدري الدمياطي (من بحر الطويل) :

اصول ضرورات العروض ثلاثة : زيادة يتلوها التغيّر والحذف
(فأولها) أعني الزيادة تارة بحرفين تلفى ثم فى تارة حرف
كياء صياريف[1] وأل فى مضارع على ما جرى فيها ففى بعضها خلف
(وثان) كتذكير المؤنث عكسه وقطعك همز الوصل والعكس يا الف
وفكك ذا الادغام والعكس سائغ وتقديمك المعطوف يامن له العطف
وبالأجنبي الفصل بين توابع ومتبوعها قد ساغها (ثالثاً) تقف
كقصر لممدود وخف مثقل وترك لتنوين اذا ما بدا الصرف
وترخيم أسماء بها يصلح الندا [2] وقل رب بالبدرى فالطف به واعف

— أ —

ضرورات الزيادة :

(١) تنوين المنادى المبنى :

ليت التحية لى فاشكرها مكان يا جملٌ حييت يا رجلُ

(٢) تنوين ما لا ينصرف :

تضوعُ مسكاً بطنُ نعمانَ [3] إن مشت به زينبٌ فى نسوةٍ عطراتِ

---

(١) الاصل : « الصياريف » ولكن الوزن لا يستقيم معها فاسقطنا لام التعريف ونونا اللفظة .

(٢) الاصل : « وترخيمك الذ للندا يصلحن فيها » غير مفهوم وخارج عن الوزن ، ولذلك قومناه بالشكل الذي تراه ، والمقصود ترخيم غير المنادى مما يصلح للنداء .

(٣) اسم واد

(٣) مدّ المقصور :

سيغنيني الذى أغناك عنى   فلا فقرٌ يدوم ولا غناء[١]

(٤) زيادة حرف أو حرفين :

ما أنت بالحكم الترضى حكومته   ولا الأصيل ولا ذى الرأى والجدل[٢]

— ب —

ضرورات الحذف :

(٥) اسقاط حرف أو أكثر :

سل الناس انى سائل الله وحده   وصائن وجهى عن فلانٍ وعن فلِ[٣]

(٦) تخفيف المشدَّد :

أيها السائل عَنْهُم وعنى

(٧) منع المنصرف عن الصرف :

وما كان بدرٌ ولا حابسٌ   يفوقان مرداسَ فى المجمع[٤]

(٨) قصر الممدود :

بكت عينى وحق لها بكاها   وما يغنى البكاء ولا العويل

---

(١) « الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء » لأبي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني (المتوفى سنة ٣٨٤ هـ) المطبعة السلفية ، القاهرة ، ١٣٤٣ هـ ، ص ٩٣ والبيت من البسيط .

(٢) الدمنهوري : الحاشية الكبرى ، ص ١٨٣ والبيت من البسيط .

(٣) البيت لصريع الغواني (مسلم بن الوليد) وهو من الطويل .

(٤) وفي رواية أخرى :

فما كان حصن ولا حابس   يفوقان مرداس في مجمع

(راجع للمرزباني : الموشح ، ص ٩٣ السطر الاول) وفي رواية ثالثة ورد اسم « عباس » بدلا من « مرداس »

ضرورات التغيير :

(٩) فك المدغم :

ولا يبرم الأمر الذى هو حاللٌ ولا يحللُ الأمر الذى هو مبرمُ

(١٠) تشديد غير المشدَّد :

لقد خشيت أن أرى جدّبا في عامنا ذا بعد أن اخصبّا

مثل الحريق وافق القصبّا

(١١) وصل همزة القطع :

ويلمّها خلة لو انها صدقت في وعدها أو لو انْ النصح مقبولُ (١)

(١٢) قطع همزة الوصل :

اذا جاوز الإثنين سر فانّه بنثٍ وتكثير الحديث قمين (٢)

(١٣) تقديم المعطوف :

عليكِ ورحمةُ اللهِ السلامُ .

* * *

فى الأبيات الثمانية المدرجة فى صدر هذا الفصل لخّص الشيخ الدمياطى أهم الضرورات الشعرية ليسهل حفظها على الطالب .

تأمل الآن أمثلة المجموعة الاولى (أ) تجد أن الضرورة الشعرية اقتضت بعض الزيادات فمن ذلك :

---

(١) البيت لكعب بن زهير ، وهو من البسيط ، راجع : « العقد الفريد » (طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٦) ج ٥ ص ٣٥٥

(٢) براجع وليم رايت : « قواعد اللغة العربية » (لندن ١٨٧٤) ج ٢ ص ٤٠٧ (أسفلها) .

(١) تنوين المنادى المبنى ، إذ قال الشاعر : « يا جملٌ » بدلاً من « يا جملُ » ، ونظير ذلك قول الآخر :

ضربتْ صدرها إلىّ وقالت : يا عديّاً لقــد وقتك الأواقى

(٢) تنوين ما لا ينصرف[1] فقال الشاعر : « زينبٌ » بدلاً من « زينبُ » التي هي ممنوعة من الصرف[2] .

(٣) مدّ المقصور . فقال الشاعر : « غناءُ » بدلاً من « غنى » ، ولا يجوز مد المقصور إلا في حالات نادرة لأنه في عرف اللغويين خروج عن الأصل ، وقصر الممدود هو رد الشيء الى أصله .

والوجه الصحيح في هذا أن يكون أول اللفظة مفتوحاً وإلا اضطر الى فتحه كما في قول بعضهم « البَلاء » وهو يقصد « البلى »[3] .

(٤) زيادة « ال » في المضارع ، إذ قال الشاعر : « الْتَرضى » بدلاً من « الذى ترضى » ومن أمثلة الزيادات مد الحركة حتى تصبح حرف علة وهو ما يعرف بالإشباع ، كما في قول بعضهم : « أعوذ بالله من العقراب » (ويريد : العقرب) وقول الآخر (من البسيط) :

تنفى يداها الحصى في كل هاجرة نفى الدراهيم تنقادُ الصياريف

---

(١) وفي هذا يقول صاحب الالفية :

ولاضطرار أو تنــاسب صرف ذو المنع والمصروف قد لاينصرف

(٢) تستشهد بعض كتب العروض بقول الشاعر : « عوجوا لنعم فحيوا دمنة الدار » في باب الضرورات الشعرية والواقع ان هذا الشاهد ضعيف لأن العلم الثلاثي الساكن الوسط يجوز فيه الصرف وعدمه فتقول :

مصرُ ، ومصرٌ ، هندُ وهندٌ ، نعمُ ، ونعمٌ . . . الخ . .

ونفس الشيء ينطبق على قول الشاعر (من المنسرح) :

لم تتلفع بفضــل مئزرها دعدٌ ولم تُغذَ دعدُ بالعلب

(الموشح للمرزباني ، ص ٩٢ « أسفلها ») « دعد » علم ثلاثي ساكن الوسط ولذلك ورد منصرفاً وغير منصرف في نفس الشطر .

(٣) المرزباني : الموشح ، ص ٩٣

فقال « الدراهيم » و « الصياريف » وهو يقصد « الدراهم » و « الصيارف » .

* * *

تأمل المجموعة الثانية تجد فيها الضرورات الشعرية قائمة على الحذف وهى حسب تسلسل أرقامها :

(٥) اسقاط حرف أو حرفين من كلمة ، فقد قال الشاعر : « فل » وهو يقصد « فلان » ونظير ذلك قصر الممدود على نحو ما مر معنا فى لفظة « البكا » وكذلك فى قول الآخر : « لابد من صنعا وإن طال السفر » يقول : « صنعا » (وهو يريد : صنعاء) .

(٦) تخفيف المشدد : فقد قال الشاعر : « عَنِى » بتخفيف النون ، وهو يقصد : عنّى ، بتشديدها .

(٧) منع المنصرف عن الصرف ، فقد قال الشاعر : « مرداسَ » بدلاً من « مرداساً » وقد اعتبره بعضهم خطأ نحوياً .

(٨) قصر الممدود : فقد قصر الشاعر لفظة « البكاء » فجعلها « البكا » فى الشطر الأول وعاد فمدها فى الشطر الثانى .

* * *

تأمل الان المجموعة الثالثة والأخيرة (جـ) تجد أن الضرورات الشعرية غير قائمة على الزيادة ولا النقص ، بل على التغيير وهى :

(٩) فك المدغم ، فقد قال الشاعر : « حالل » بدلاً من « حالّ » و « يُحلل » بدلاً من « يُحل » .

(١٠) تشديد غير المشدد ، إذ قال الشاعر : « جدبّا واخصبّا وقصبّا » بدلاً من : جدبا ، وأخصبا ، وقصبا .

(١١) وصل همزة القطع ، فقد قال الشاعر : « ويلمّها » بدلاً من « ويلٌ لأمها » و « لوانّ » بدلاً من « لو أنّ » .

(١٢) قطع همزة الوصل ، إذ قال الشاعر : « الإثنين » بدلاً من « الاثنين » .

(١٣) تقديم المعطوف ، إذ قال الشاعر : « عليكِ ورحمة الله السلامُ » بدلاً من : « عليكِ السلامُ ورحمةُ اللهِ » .

خلاصة البحث

الضرورة الشعرية هى كل ما يلجأ اليه الشاعر لإقامة الوزن من مخالفة قواعــد اللغة ضمن حدود معينة ، والمعاصرون أقل من الأقدمين استعمالاً لهذه الضرورات وهى تقوم على اسس ثلاثة[1] :

(ا) ضرورة الزيادة (ب) ضرورة الحذف (جـ) ضرورة التغيير .

نماذج من الضرورات الشعرية[2]

ضرورات الزيادة :

(١) زيادة « ما » فى آخر البيت :

وما عليك أن تقول كلما   سبحت أو صليت يا اللهم ما

اردد علينا شيخنا مسلما   من حيثما وكيفما وأينما

فاننا من خيره لن نعدما

(٢) الخزم : وهو زيادة ما دون خمسة أحرف على أول الشطر ولا تدخل فى التقطيع وهو للعرب دون المولدين :

أ ـ من الطويل بحرف واحد :

واذا أنت جازيت امرء السوء فعله   أتيت من الاخلاف ما أنت راضيا

---

(١) هذا ما اورده الشيخ شعبان في الفيته (الدمنهوري ، ص ١٨٢)

(٢) استعنا في هذا الفصل بكتاب : « الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر » لمحمود شكري الآلوسي ، شرح محمد بهجة الاثري ، المطبعة السلفية القاهرة ، ١٣٤١هـ / ١٩٢٢م وعدة صفحاته ٣٢٣ صفحة ، ووليم رايت : « قواعد اللغة العربية » ج ٢ ص ص ٤٠٣ — ٤٢٢

ب ـ من الكامل بحرفين :

يـا مطر بن ناجية بن ذروة انني   اُجفى وتغلق دونىَ الأبوابُ

جـ ـ من الهزج[1] بثلاثة أحرف :

نحن قتلنا سيد الخزر   ج سعد بن عباده

رميناه بسهم   فلم يخط فؤاده

د ـ من الهزج بأربعة أحرف (للإمام على كرم الله وجهه) :

اشدد حيازيمك للموت   فان الموت لاقيكْ

ولا تجزع من الموت   اذا حلّ بناديكْ

(وجوّز الخزم الأخفش فى أول العجز كما فى قول الشاعر :

كلما رابك منى رائب   ويعلم الجاهل منى ما علم

وهذا جد نادر ، ولعله مجرد خطأ من النساخ) .

(٣) اشباع الحركة حتى يتولد حرف علة :

أ ـ (الواو) :

الله يعلم انا فى تلفتنا   يوم الفراق الى أحبابنا صور

وانى حوثما يثنى الهوى بصرى   من حوثما سلكوا أدنو فانظور

ب ـ (الألف) كقول عنترة فى معلقته :

ينباع من ذفري غضوب جسرة   زيّافة مثل الفنيق المكدم

جـ ـ (الياء) كقول الفرزدق (من البسيط) :

تنفى يداها الحصى فى كل هاجرة   نفى الدراهيم تنقاد الصياريف[2]

---

(١) ليس من المستبعد أن يكون البند الذي يستهل بتفعيلة من بحر الهزج مسبوقة بسبب خفيف أن يكون من هذا النوع « المخزوم » .

(٢) راجع خزانة الادب للبغدادي ، ج ٢ ص ٢٥٦

(٤) تنوين المنادى المبنى على الضم :

سلام الله يا مطرٌ عليها وليس عليك يا مطرُ[1] السلام

(٥) أحرف الاطلاق :

وهى الألف المتولدة من الفتحة والواو المتولدة من الضمة والياء المتولدة من الكسرة وأمثلتها :

أ ـ ما ينون :

١ ـ فى الرفع ، للأعشى (من الطويل) :

هريرة ودّعها وإن لام لائمو

٢ ـ فى النصب ، ليزيد بن الطثرية (من الطويل) :

فبتنا نحيد الوحش عنا كأننا قتيلان لم يعلم لنا الناس مصرعا

٣ ـ فى الكسر ، لامرئ القيس (من الطويل) :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلى

بسقط اللوى بين الدخول فحوملى

ب ـ ما لا ينون :

١ ـ فى الرفع ، لجرير (من الوافر) :

متى كان الخيام بذى طلوح[2] سقيت الغيث أيتها الخيامو

٢ ـ وفى النصب ، لجرير أيضاً (من الوافر) :

أقلى اللوم عاذل والعتابا وقولى إن أصبت لقد أصابا

---

(١) يبدو ان الشاعر الذي يستعمل لفظة لضرورة شعرية يعود فيكررها بشكلها الصحيح في نفس البيت ليدل على أنه لم يلحن وانما اضطر اضطراراً وقد رأينا ذلك في أكثر من حالة في شواهد الضرورات الشعرية .

(٢) اسم مكان وسمي كذلك لوجود الطلح فيه وهو شجر .

٣ - وفى الجر لجرير كذلك (من الكامل) :

أيهات[1] منزلنا بنعف سُوَيقةٍ كانت مباركة من الأيامى

وقد الحقت هذه المدة بحروف الروى لأن الشعر وضع للغناء والترنم فاذا لم يترنم به عوضت عنها بنو تميم بنون ساكنة وأما أهل الحجاز فيتركون حروف المد على حالها فى الغناء والإنشاد على حد سواء .

(٦) زيادة اللام على خبر المبتدأ المؤخر ونحوه :

خالى لأنت ومن جرير خاله ينل السماء ويكرم الأخوالا

(٧) زيادة الواو والفاء العاطفتين :

أ - زيادة الواو :

١ - فلما اجزنا ساحة الحى وانتحى بنا بطن خبتٍ ذى قفاف عقنقل[2]

٢ - كنا ولا تعصى الحليلة بعلها فاليوم تضربه اذا ما هُوَ عصى

ب - زيادة الفاء :

١ - يموت اناس أو يشيب فتاهم ويحدث ناس والصغير فيكبر

٢ - وقائلة خولان فانكح فتاتهم واكرومة الحيين خلو كما هيا

٣ - فلنهشل قومى ولى فى نهشل نسب لعمر أبيك غير غلاب

والبيت مطلع قصيدة من الكامل للأسود بن يعفر .

(٨) دخول « ال » على الفعل المضارع :

وليس اليرى للخل مثل الذى يرى

له الخل أهلاً أن يعد خليلا

---

(١) ايهات : بمعى هيهات ، والنعف ما ارتفع عن الوادي وانخفض عن الجبل ، وسويقة اسم مكان .

(٢) البيت لامرئ القيس وهو من الطويل ، و « الخبت » ما اتسع واطمأن من الارض .

(٩) دخول « ال » على الظرف :

من لا يزال شاكراً على المعه   فهو حرٌ بعيشة ذات سعه

(١٠) دخول « ال » على الجملة الاسمية :

من القوم الرسول الله منهم   هم أهل الحكومة من قصيّ

(١١) دخول « ال » على العلم :

أ ـ علم الشخص :

باعد ام العمرو عن أسيرها   حراس أبواب على قصورها

ب ـ علم الجنس :

ولقد جنيتك أكمؤاً وعساقلاً   ولقد نهيتك عن بنات الأوبر

وبنات أوبر علم لضرب رديء من الكمأة .

(١٢) زيادة « ال » على التمييز :

شرط التمييز أن يكون نكرة ولا تدخل عليه « ال » إلا لضرورة شعرية كما فى قول القائل (من الطويل) :

رأيتك لما أن عرفت وجوهنا   صددت وطبت النفس ياقيس عن عمرو

(١٣) رد ياء « أب » عند اضافته الى ياء المتكلم :

قدر أحلك ذا المجاز وقد أرى   وابىّ مالكَ ذو المجاز بدار

(١٤) زيادة كاف فى غير مواضع زيادتها :

أ ـ سراة بنى أبى بكر تسامى   على كان المسومة العراب[1]

ب ـ كأن سبيئة من بيت رأس   يكون مزاجها عسل وماء

(١) المسومة : التى عليها علامة ، والعراب : الخيل العربية التى جعلت عليها علامة وتركت ترعى .

(١٥) زيادة «أصبح» و«أمسى»:

أ - عدو عينيك وشانيهما أصبح مشغول بمشغول

ب - أعاذل قولي ما هويت فأوبي كثيراً أرى أمسى لديك ذنوبي

(١٦) زيادة «نون الوقاية» في اسم الفاعل:

كما في قول أبي محلم السعدي (من البسيط):

ألا فتى من بني ذبيان يحملني وليس حاملني إلا ابن حمّال

(١٧) زيادة «نون التأكيد» في آخر اسم الفاعل:

أريت إن جئت به أملودا مرجـلاً ويلبس البرودا

أقائلنّ احضروا الشهودا

(١٨) دخول «نون التوكيد» في الشرط والمنفي بما:

أ - من نثقفنْ منهم فليس بآيب أبداً وقتل بني قتيبة شافي

ب - ربما أوفيتُ في علَمٍ ترفَعَنْ ثوبي شمالات[1]

(١٩) ادخال «إلا» بعد «ما زال» وأخواتها:

ما زال مذ وجفت في كل هاجرة بالأشعث الورد إلا وهو مهموم

(٢٠) زيادة «التاء» في «ثمت» و«ربت»:

أ - فقلت لها أصبت حصاة قلبي وربت رميـة من غـير رامي

ب - ولقـد أمر على اللئيم يسبني فمضيت ثمت قلت: ما يعنيني

(٢١) زيادة «أن»:

فقالت أكل الناس أصبحت مانحاً لسانك كيما أنْ تغر وتخـدعا

---

(١) البيت لجذيمة الابرش وشمالات جمع شمال ريح تهب من ناحية القطب.

(٢٢) زيادة « الباء » في الفاعل :

كما في قول عفيف بن المنذر (من الوافر) :

ألم يأتيك والأنباء تنمى ... بما لاقت سراة بني تميم ؟

(٢٣) زيادة الباء في المفعول :

نحن بنو جعدة أرباب الفلج[١] ... نضرب بالسيف ونرجو بالفرج

(٢٤) زيادة الكاف :

قبٌ من القعداء حقب في سوق ... لواحق الاقراب فيها كالمقق[٢]

(٢٥) ادخال الحرف على الحرف :

فأصبحن لا يسألنه عن بما به ... أصعّد في علو الهوى أم تصوّبا[٣]

(٢٦) زيادة « إنْ » المكسورة الهمزة :

ورجّ الفتى للخير ما إنْ رأيته ... على السن خيراً لا يزال يزيد

ضرورات الحذف :

(١) قصر الممدود :

وهم مثل الناس الذى يعرفونه ... وأهل الوفا من حادث وقديم

(٢) ترخيم غير المنادى :

ان ابن حارث إن اشتق لرؤيته ... أو امتدحه فان الناس قد علموا

---

(١) الفلج : الماء الجاري من العين .

(٢) القب : الضوامر ، والمقق : الطول ، والاقراب : جمع قرب أي الخاصرة والضمير في فيها يرجع الى الخيل ، والوصف هنا لاتن حمار الوحش التي شبه ناقته بها في الجلادة والعدو السريع .

(٣) تصوب : نزل .

(٣) حذف نون الوقاية من « منّى » و « عنّى » :

أيها السائل عنهم وعنى   لست من قيس ولا قيس منى

(٤) حذف النون من « قدنى » و « قطنى » :

قال حميد بن الأرقط (من الرجز) :

قدنىَ من نصر الخبيبين قدى   ليس الإمام بالشحيح الملحد[1]

(٥) الوقف على المنون المنصوب بحذف الألف :

(من الطويل) :

ألا حبذا غنم وحسن حديثها   لقد تركت قلبي بها هائماً دنفْ

(٦) حذف الفاء من جواب الشرط :

كما فى قول عبد الرحمن بن حسان بن ثابت (من البسيط) :

من يفعل الحسنات اللهُ يشكرها   والشر بالشر عند الله مثلان

(٧) حذف الفاء الداخلة على خبر المبتدأ الواقع بعد أما :

(من الطويل) :

فأما القتال لا قتال لديكم   ولكن سيراً فى عراض المراكب

(٨) حذف نون الوقاية :

(من الرجز) :

عددت قومى كعديد الطَيْس   إذ ذهب القوم الكرام ليسى[2]

(٩) حذف نون لكن :

كما فى قول النجاشى الحارثى يخاطب ذئباً (من الطويل) :

---

(١) قدني : أي حسبي ، و « الخبيبين » يحتمل أن يكون تثنية أو جمع « خبيب » والمراد بذلك عبد الله بن الزبير وابنه خبيب وربما مصعب بن الزبير كذلك .

(٢) البيت لرؤبة ، والطيس : الرمل الكثير .

فلست بآتيــه ولا استطيعه ولاكِ اسقنى إن كان ماؤك ذا فضل

(١٠) حذف النون من اللذين واللتين والذين :

كقول الفرزدق (من الكامل) :

أبنى كليب ان عمىَّ اللذا قتلا الملوك وفككا الأغلالا

وقوله (من الرجز) :

هما اللتا لو ولدت تميمُ لقيــل فخر لهم صميم

وقول غيره (من الطويل) :

وإن الذى حانت بفلج دماؤهم هم القوم كل القوم يا أم خالد

(١١) حذف الناصب :

كقول طرفة بن العبد فى معلقته (وهى من الطويل) :

ألا أيهذا اللائمى احضُرَ الوغى وإن اشهدَ اللذات هل أنت مخلدى ؟

(١٢) حذف نون الوقاية من « ليت » :

(من الوافر) :

كمنيـة جابر إذ قال ليتى اصادقه وأفقدُ جلَّ مالى

(١٣) حذف نون الجمع السالم :

كما فى قول عمرو بن امرىء القيس الخزرجى (من المنسرح) :

الحافظو عورة العشيرة لا يأتيهمُ من ورائنا وكَفُ

(١٤) حذف حرف النداء مما لا يحذف فيه :

كقول ذى الرمة (من الطويل) :

اذا هملت عينى لها قال صاحبى : بمثلك هـذا لوعــة وغرام

(وتقديره : بمثلك يا هذا . . .)

وقوله (من البسيط) :

إن الألى وصفوا قومى لهم فبهم　　هذا اعتصم تلق من عاداك مخذولا

(وتقديره : يا هذا) .

(١٥) حذف الألف من لفظ الجلالة :

ذكره ابن عصفور فى كتاب الضرائر . وذلك كقول الشاعر (من الوافر) :

ألا لا بارك الله فى سهيل　　اذا ما الله بارك فى الرجال

وقول الراجز :

اقبل سيل جاء من عند الله　　يحرد حرد الجنة المغلّه

وقد ذكره ابن الشجرى فى أماليه .

(١٦) حذف ضمير الشأن أو القصة اذا كان اسماً لأن أو احدى اخواتها :

من نحو قول الشاعر (من الطويل) :

كأن على عرنينه وجبينه　　أقام شعاع الشمس أو طلع البدر[1]

(يريد : كأنه على عرنينه) .

(١٧) حذف « واو » هو و « ياء » هى :

(أ) كقول من قال (من الطويل) :

فبيناه يشرى رحله قال قائل :　　لمن جمل رخو الملاط نجيبُ ؟

(ب) وكقول الراجز :

هل تعرف الدار على تبراكا　　دار لسعدى إذ هِ من هواكا

(١٨) حذف الألف من ضمير المؤنث الغائب :

(من البسيط) :

أما تقود به شاة فتأكلها　　أو أن تبيعهَ فى بعض الأراكيب ؟

---

(١) العرنين : بكسر العين مقدم الأنف .

(١٩) حذف الألف التي هي جزء من الكلمة وابقاء الفتحة :

(من الرجز) : وصّانىَ العجّاج فيما وصَّنِي

(٢٠) حذف الألف من ضمير المتكلم :

« أنا » من الضمائر المنفصلة ، وهي للمتكلم وحده ، والفها عند البصريين زائدة والاسم هو الهمزة والنون ؛ ويجوز حذف الفها لضرورة الشعر .

(٢١) حذف « واو » الصلة والتسكين :

أ ـ (من البسيط) :

وأشرب الماء ما بي نحوه عطشٌ   إلا لأن عيونَهْ سيلُ واديها

ب ـ (من الطويل) : فظلت لدى البيت العتيق أخيله

(٢٢) حذف لام الأمر :

كما فى قول حسان بن ثابت (من الوافر) :

محمد تفد نفسك كل نفسٍ   اذا ما خفت من شيء تبالا

(ويريد الشاعر : يا محمد لتفد نفسك كل نفس . والتبال بمعنى سوء العاقبة وهو الوبال ، فكأن التاء بدل من الواو) .

(٢٣) حذف الشرط والجواب معاً ؛

كقول رؤبة بن العجاج (من الرجز) :

قالت بنات العم يا سلمى وإنْ   كان فقيراً معدماً قالت وإن

(وتقديره : وإن كان كذلك رضيته أيضاً) .

(٢٤) تخفيف المشدد فى القوافى :

لا وابيك ابنة العامرىّ   لا يدعى القوم انى أفِره

(٢٥) الاخبار بالمفرد عن المثنى :

وكثر وروده فى شعر الجاهليين والمخضرمين كما فى قول المتنبي (من الطويل) :

حشاى على جمر ذكىٍّ من الغضى وعيناى فى روض من الحسن ترتع

وقد أخذ المعنى من قول أبى تمام (من الطويل أيضاً) :

أفى الحـق أن يضحى بقلبى مأتم

من الشوق والبلوى وعيناى فى عرس

(٢٦) ذكر المفرد وارادة المثنى والجمع والعكس :

أ ـ (من البسيط) :

كأنه وجه تركيين قد غضبا مستهدف لطعان غير تذبيب

ب ـ (من الوافر) :

كلوا فى نصف بطنكمُ تعيشوا فان زمانكم زمن خميصُ

(٢٧) حذف نون التوكيد من الفعل :

قد تحذف نون التوكيد الخفيفة من الفعل لالتقاء الساكنين كما فى قول الأضبط بن قريع (من الخفيف أو المنسرح الذى أصابه الخرم) :

لا تهينَ الفقير علّك أنْ تركع يوماً والدهر قد رفعهْ

(والأصل : لا تهينن الفقير فحذفت النون وبقيت الفتحة دليلاً عليها)

(٢٨) حذف مجزوم « لم » :

(من الكامل) :

احفظ وديعتك التى استودعتها يوم الأعارب إن وصلت وإن لمِ

(٢٩) حذف « إما » من الكلام :

كقول النمر بن تولب (من المتقارب) :

سقته الرواعد من صيّفٍ وإن من خريف فلن يعدما

(والأصل فيه : سقته الرواعد إما من صيف وإما من خريف ،

وقوله : سقته أى الوعل وهو تيس الجبل ، والرواعد صفة للسحاب.
والصيّف بتشديد الياء مطر الصيف) .

(٣٠) حذف إما الثانية ومجيء إما غير مسبوقة بأخرى :

كقول الفرزدق (من الطويل) :

تهاض بدار قد تقادم عهدها وإما بأموات ألمّ خيالها

(٣١) حذف الهمزة المعادلة « لأمْ » :

كقول الأخطل (من الكامل) :

كذبتك عينك أم رأيت بواسط غلس الظلام من الرباب خيالا

(والأصل : « اكذبتك » ، ومثل ذلك كثير فى الشعر) .

(٣٢) حذف « واو » الضمير وابقاء الضمة دليلاً عليه :

(من الوافر) :

ولو أنّ الأطبا كانُ حولى وكان مع الأطباءِ الشفاءُ

(٣٣) حذف نون التثنية :

كقول تأبط شراً (من الطويل) :

هما خطتا اما أسار ومنة واما دم والقتل بالحر أجدر

(٣٤) حذف هاء التأنيث من المفرد عند التثنية :

(كقول الراجز) :

كأنما عطيّة بن كعب ظعينة واقفة فى ركب
يرتج الياه ارتجاج الوطب

(ويقصد الشاعر بالياه : اليتاه) .

(٣٥) حذف التنوين :

(من المتقارب) :

فألفيته غــير مستعتبٍ ولا ذاكر الله إلا قليلا

(٣٦) حذف الف «كلتا» :

(من الرجز) :

فى كلتَ رجليها سلامى زائده   كلتاهما قد قرنت بواحده

(٣٧) حذف «ما» النافية :

(من الطويل) :

لعمر أبي دهماء زالت عزيزة   على قومها ما فتّل الزندَ قادحُ

(يريد : ما زالت عزيزة) وهذه الضرورة قليلة جداً .

(٣٨) حذف «نون» لم يكن الملاقى للساكن :

كقول ابن صخر الاسدىّ (من الطويل) :

فان لا تك المرآة أبدت وسامةً   فقد أبدت المرآة جبهة ضيغم

(٣٩) حذف «أن» من خبر «عسى» :

كقول هدبة بن خشرم (من الوافر) :

عسى الكرب الذى أمسيت فيه   يكون وراءه فرج قريب

(٤٠) حذف «ربّ» بعد «الواو» و «الفاء» و «بل» :

أ ـ وليل كموج البحر أرخى سدوله   علىّ بأنواع الهموم ليبتلى

ب ـ فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع

فألهيتها عن ذى تمائم محول

جـ ـ بل بلدٍ ملء الأكام قتمُهُ   لا يُشترى كتانه وجهرمُهُ[1]

---

(١) البيتان (أ و ب) لامرئ القيس وكلاهما من الطويل و (جـ) لرؤبة بن العجاج من الرجز ، وجهرمه أي جهرمية وهي البسط المنسوبة الى جهرم قرية بفارس .

(٤١) حذف «قد» من الماضى الواقع جواباً للقسم :

(من الطويل) :

حلفت لها بالله حلفة فاجر لناموا فما ان من حديث ولا صال

(٤٢) حذف النون من الأفعال الخمسة بغير ناصب ولا جازم :

كقول الراجز :

أبيت اسرى وتبيتى تدلكى وجهك بالعنبر والمسك الذكى

ضرورات التغيير :

وتضم أصنافاً كثيرة كتأنيث المذكر وتذكير المؤنث وصرف الممنوع من الصرف ومنع المنصرف وقطع همزة الوصل وبالعكس ، وفك المدغم واليك طائفة منها :ـ

(١) تأنيث المذكر وتذكير المؤنث : كقول جرير (من الكامل) :

أ ـ لما أتى خبر الزبير تواضعت سور المدينة والجبال الخشعُ

ب ـ انارة العقل مكسوف بطوع هوى

وعقل عاصى الهوى يزداد تنويرا

(٢) صرف الممنوع ، كقول امرئ القيس (من الطويل) :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزةٍ فقالت لك الويلاتُ انك مرجلى

(٣) منع المصروف ، كقول الشاعر (من الكامل) :

طلب الأزارق بالكتائب إذ هوت بشبيبَ غائلة النفوس غدورُ

(٤) اثبات همزة الوصل فى الدرج ، كقول بعضهم (من الطويل) :

ألا لا أرى إثنين أحسن شيمة على حدثان الدهر منى ومن جُمل

(٥) حذف همزة القطع : همزة القطع أكثر وروداً من همزة الوصل

ولا تسقط فى الدرج إلا لضرورة شعرية كقول الراجز :

إن لم أقاتل فالبسونى برقعا

(٦) فك الادغام الواجب كقول قعنب بن أم صاحب (من البسيط) :

مهلاً أعاذل قد جربت من خلق ... انى أجود لأقوام وإن ضننوا

(٧) الفصل بالأجنبى بين المتضايفين :

أ ـ ما زال يوقن من يؤمك بالغنى ... وسواك مانعُ فضلَه المحتاجِ

ب ـ فرشنى بخير لا اكونن ومدحتى ... كناحتِ يوماً صخرةٍ بعسيلِ

(٨) ابدال حركة من حركة : ذكره أبو سعيد فى منظومته المسماة : (اللسان الشاكر فى ضرورة الشاعر) فقال :

وابدلوا حركة من حركه ... كقولهم اما لام بركه

ويدخل بعض أصحاب الضرورات فى هذا الباب قضايا هى ادخل فى باب عيوب القافية منها فى باب الضرائر كالاصراف والاكفاء والسناد ؛ ولو غربلنا الضرورات الشعرية لوجدنا قسماً غير قليل منها اخطاءً لغوية وعروضية فالافضل تجنبها قدر المستطاع .

تذييل في (في التحريد)

تعرف ظاهرة اختلاف أضرب القصيدة الواحدة ، على نحو ما رأينا فى الأبيات الأربعة فى الصفحة ١٤ من الكتاب « بالتحريد » وقد ذكرها الدمنهورى فى الحاشية الكبرى (١٨١) إذ قال : فالتحريد تنويع الضرب بالبحر الواحد كخروج الشاعر من أحد أضرب الطويل مثلاً الى الاخر وهو غير جائز للمولدين . . ومما دخله هذا التحريد قول الشاعر من بحر الطويل :

اذا أنت فضلت امرأ ذا نباهةٍ ... على ناقص كان المديح من النقص

ألم تر ان السيف ينقص قدره ... اذا قيل هذا السيف خير من العصى

موضوعات الكتاب

الصفحة

الصفحة

تصويب

وقع خطأ مطبعيٌ في الصفحة ١٤ في صدر البيت الثاني الذي يجب أن يقرأ على الوجه التالي :

ويخطو بايقاع وينظر يَمْنَةً (بدلاً من يمينة)